Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei

Anita Orienter

DER SEELISCHE AUSDRUCK IN DER ALTDEUTSCHEN MALEREI

VON ANITA ORIENTER

DELPHIN-VERLAG · MÜNCHEN

ANITA ORIENTER

★

Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei

plates pp. 124, 155, 13
Cut out before Nov 30, '62

Baldung Grien. 1516

Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei

EIN
ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHER
VERSUCH

VON

ANITA ORIENTER

MIT 94 ABBILDUNGEN

D V

1 9 2 1

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

MEINER MUTTER

VORWORT

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit einem Problem, dem bisher auf keinem kunstgeschichtlichen Gebiete eine methodische oder überhaupt zusammenhängende Behandlung zuteil geworden ist. Diese erstaunliche Tatsache ist aus der Gesamtrichtung der Kunstforschung zu begreifen, die seit ihrer Loslösung aus dem Subjektivismus der Romantikerzeit in einer rein formalistischen Betrachtungsweise die einzige Gewähr strenger Sachlichkeit erblickt. Von dieser Grundtendenz ist auch jene Darstellung getragen, die der unseren noch am nächsten steht, das Werk des Dänen Julius Lange: „Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst". Aber abgesehen davon, daß sein bedeutendstes Verdienst in der Entwicklungsgeschichte der Körperdarstellung besteht, kommt es als Basis unserer Untersuchungen nicht in Betracht, weil er der deutschen Kunst nur auf ihrer Höhe, und auch da nur in sehr unzulänglicher Weise das Wort erteilt. In weit höherem Maße trägt Mâle in seinen klassischen Büchern „L'Art religieux du XIII[e] Siècle en France" und „La Fin du Moyen Age" der Frage nach Art und Entwicklung des seelischen Ausdrucks Rechnung, und wenn auch seine Betrachtungen auf die französische Kunst und innerhalb ihrer auf die seelischen Kategorien von Schmerz und Zärtlichkeit eingeschränkt bleiben, so haben sie doch die unsrigen von der Verpflichtung entlastet, den Anregungen nachzuspüren, welche die ausgehende mittelalterliche Kunst von der religiösen Literatur und dem Theater empfing. Denn das Verhältnis in Deutschland stellt sich in allen wesentlichen Punkten als ein analoges dar.

Überhaupt war es uns nicht so sehr um jene Einflüsse zu tun, welche die Malerei von den übrigen Kunst- und Kulturgebieten empfing, als auf die in ihr selbst offenbar werdende und beschlossene Entwicklung. Um diese in ihrem typischen Verlauf in möglichst einfachen und einprägsamen Konturen nachzuzeichnen, mußte

jedem dankbaren Verweilen bei dem spezifisch Individuellen der einzelnen Erscheinungen entsagt werden. Man erwarte deshalb weder eine plastische Porträtfolge der Künstler-Persönlichkeiten noch eine erschöpfende Darstellung der einzelnen Stilarten, die weder Ausnahme noch Einwand zuließe. Uns kam es einzig und allein auf die Idee an, die der Entwicklung der seelischen Inhalte, sowie dem Stil als Ausdruck eines Seelisch-Geistigen zugrunde liegt. Wenn sich aus dieser Einstellung eine Wertordnung der Stile ergibt, so ist mit ihr noch keinerlei Urteil über die Qualität des Einzelwerks verknüpft, die ja noch von anderen hier nicht zu untersuchenden Faktoren abhängig ist. Es sei deshalb erlaubt, an dieser Stelle ein für allemal zu versichern, was sonst gar zu oft wiederholt werden müßte: daß die geringere Bewertung der allgemeinen Stilmerkmale die Liebe zu der lebendig-individuellen Gestalt der Kunstschöpfung keineswegs ausschließt.

Die Beschäftigung mit unserer Aufgabe führte wie von selbst zu ihrer Zweiteilung, zunächst zu einer ikonographischen Übersicht der seelischen Inhalte; hier waren je nach dem frühesten Auftreten ihrer bildmäßigen Gestaltung die zeitlichen Ansatzpunkte verschieden zu wählen und rücken hinauf bis zu romanischer Zeit. Bei der sich anschließenden systematischen Schilderung des Ablaufes der Kunst unter dem Gesichtswinkel eines in ihr sichtbar werdenden Seelentumes wurde das hohe Mittelalter zum Ausgangspunkt genommen, wie es sich in seiner hochgotischen Phase ausgewirkt hat. Naturgemäß wird das stoffliche Material der Untersuchung überwiegend durch die Tafelmalerei bestritten, vor ihrem Auftreten durch Handschriften- und Monumentalmalerei, später durch die Erzeugnisse der Graphik ergänzt. Leider konnte der Farbgebung als Mittel seelischen Ausdrucks nicht nachgegangen werden, da die Ungunst der Zeiten es nicht gestattete, die Kenntnis der Originale in wünschenswertem Maße zu vervollständigen. Mit der hierdurch gebotenen Vorsicht darf aber wohl behauptet werden, daß eine derartige Erweiterung das Resultat unserer Untersuchungen kaum verändert haben dürfte.

Die Entwicklung, wie sie sich uns darbietet, ergibt trotz aller Beschränkung auf eine oft sogar abseitig provinzielle Kunst ein so typisches Gesamtbild, daß sich in ihm die Entwicklung des ge-

samten abendländischen Geistes spiegelt — eine Tatsache, der gegenüber keine völkerpsychologischen Differenzen, geschweige denn Prioritätsfragen ins Gewicht fallen. Wenn es geglückt sein sollte, diesen jenseits unserer Aufgabe liegenden Sachverhalt unausgesprochen anzudeuten oder zu vertiefenden Untersuchungen des besonderen Problemes anzuregen, so wäre dadurch eine Arbeit gerechtfertigt, die nichts sein wollte noch konnte als ein erstmaliger Versuch.

*

Bei der Beschaffung der Abbildungen für meine Arbeit bin ich verschiedenen Museen sowie den Herren Ernst, Glaser, Haseloff, Heise, Oidtmann, Schmitz und Troescher, ganz besonders aber Herrn Geheimrat Goldschmidt für die Überlassung wertvollen Materials zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Anita Orienter

INHALT

Die Kunst des hohen Mittelalters, die ihren Darstellungsstoff vornehmlich der Geschichtenfülle der Genesis und der Evangelien entnimmt, trägt dennoch keinen erzählenden sondern symbolischen Charakter. Nur dem unkundigen Blicke scheint in ihren Bilderzyklen Geschehnis an Geschehnis zu einem breiten schilderungsfreudigen Epos geknüpft — in Wahrheit waltet strenge Beschränkung auf solche Szenen, die als Versinnbildlichung eines Dogmas gelten, und deren Gesamtheit den Inhalt der christlichen Heilslehre offenbar macht. Was im Bilde gesucht wird, ist also nicht die unmittelbare Wirkung aufs Gemüt, sondern eine dem Geiste dargebotene Formel, nicht die lebendige Gegenwart der heiligen Personen, sondern ein sie tragendes, überpersönliches Mysterium, nicht die ausmalende Schilderung einer menschlich bedeutsamen Situation, sondern knappste Anweisung auf ihren dogmatischen Kern.

Tritt man an eine so geartete Kunst mit der Frage nach den seelischen Inhalten, die sie ihren Gestalten einzuformen vermag, so stellt man sich natürlich auf einen Standpunkt, der außerhalb ihrer eigenen Tendenzen liegt und darf nicht erstaunt sein, nur spärliche Antwort zu erhalten. Denn ihrer Absicht, durch faßliche Zeichen ein Unfaßliches, Außermenschliches, Jenseitiges zu künden, kann sie nur dadurch gerecht werden, daß sie jene Zeichen von irdischem Ballast befreit. Und es wird die menschliche Figur unter ihren Händen zu einem Schema ohne individuelle Gestalt und ohne individuelle Regungen, zu einem anschaubaren Schema, das jenes unschaubare Mysterium sowohl offenbart wie verhüllt, zu einem Gefäß, dessen vornehmste Bestimmung es ist, den Geist hieratischer Feierlichkeit in sich aufzunehmen. Die Ausdruckskraft dieser Kunst liegt daher ganz und gar nicht in der Mannigfaltigkeit psychologischer Schilderung, sondern vielmehr in der grandiosen Einseitigkeit, mit der immer und immer wieder streng gebundene Kirchlichkeit zum einzigen Inhalt der Darstellung gemacht wird. Abgewandt von dem unendlichen Reichtum der Erscheinungen läßt sie zwar eine Welt erstehen, aber eine Welt, in

der nicht geliebt noch gehaßt, noch gelitten wird, in der es nur Menschen unbewegten Antlitzes und starrer Gebärde gibt, die mit großen unheimlichen Augen in das letzte Geheimnis des Weltgrundes sich einbohren.

Liegt demnach die Bemühung um seelische Nuancierung dieser Zeit ganz fern, so ist es nicht verwunderlich, daß selbst die wenigen Formeln, die ihr hierfür zu Gebote stehen nicht aus der eigenen Schöpferkraft quellen, sondern der künstlerischen Tradition entstammen. Und zwar sind die Gebärdenmotive der mittelalterlichen Kunst nicht weniger als die geringen Ansätze zu mimischer Belebung ein von der Antike ererbtes Kunstgut, das eine wesentliche Bereicherung niemals, und nur selten eine leise Variation erfährt. Diese fest geregelte Grammatik, die wie für die gesamte nachantike Kunstsprache auch insbesondere für die deutsche gilt, bleibt auch dann noch bestehen, als mit dem 13. Jahrhundert ein frühlingsfrischer Wind von Westen her die altgewordene deutsche Kunst durch seinen verjüngenden Hauch belebt. Gewiß, zum ersten Male schmilzt nun die eisige Starrheit, die alle Gestalten christlicher Kunst umfing so weit, daß ihr lähmender Ernst von einem aus befreiter Seele erblühenden Lächeln verdrängt wird, jedoch diese gesteigerte Menschlichkeit wirkt sich in den altgewohnten Formen aus, deren Gefüge nur gelockert, aber nicht gesprengt wird. Noch also gibt sich der Zuwachs an Seelenhaftigkeit in einem nur wenig nuancierten Gebahren der Figuren kund, auch läßt er sich noch ein ganzes Jahrhundert lang in die überlieferten gleichnishaften Bildschemata einpressen, die nirgends die neue Gesinnung zu voller Entfaltung gelangen lassen. Aber nach außen immer noch eingeengt, wächst sie doch heimlich fort und fort, bis sie — am Ende des Jahrhunderts — diese Fesseln endgültig abwirft. Ganz unverhüllt zeigt sich nun das Kunststreben statt auf eine transzendente und darum blutlose Idee auf die bunte Fülle der Wirklichkeit gerichtet. An Stelle von Weltflucht ist Weltliebe getreten, an Stelle dogmatischer Abstraktion naive Freude am historischen Geschehen. Dieser Gesinnungswandel hat nun freilich nicht die sofortige Eroberung der diesseitigen Welt im Gefolge, Zoll für Zoll wollte der neue Boden erkämpft sein. Wenn nun die ganze letzte Phase der mittelalterlichen Kunst bis zu ihrem

Einmünden in die Renaissance von diesem hartnäckigen Ringen erfüllt ist, so handelt es sich dabei nicht zuletzt um die Bewältigung des unendlichen Reichtums der menschlichen Psyche, eine künstlerische Aufgabe, deren Zeit erst jetzt gekommen war. Wie man sie immer weiter faßte und ihr in steigendem Maße gerecht wurde; wie dieser erkenntnissüchtige Drang die einheitspendende Idee abschwächt, verleugnet und sich ihr wieder unterwirft; und schließlich, welche Konsequenzen für den Bildaufbau sich aus diesem wechselnden Verhältnis ergeben — das versuchen die folgenden Ausführungen skizzierend zu verdeutlichen.

I. TEIL

Gegenständliche Übersicht und Entwicklung der seelischen Inhalte

Abb. 1. Braunschweiger Missale. Mitte des 13. Jahrhunderts

SCHMERZ UND TRAUER

Der christlichen Kunst war in der *Passion Christi* ein Stoff gegeben, der zu nichts anderem so stark aufzufordern scheint als zu der Darstellung des Leidens. In der Tat, so sehr auch zuerst die religiöse Verehrung wie die künstlerische Darstellung den Gott und nicht den Menschen Christus zum Gegenstande hatte, so durchbrach doch schon im frühen Mittelalter die leidende Menschlichkeit dann und wann die unbewegten Züge des Weltenrichters, um allerdings immer wieder vor der göttlichen Erhabenheit zu weichen. Eine von Byzanz ausstrahlende Einwirkung ist hier nicht von der Hand zu weisen. Dort scheute man sich schon im 11. Jahrhundert nicht — in bewußtem Gegensatz zur abendländischen Kunst —, den Erlöser am Kreuze leiden und sterben zu lassen. Man hat auf den gegeißelten Christus in dem der ersten

Hälfte des 12. Jahrhunderts entstammenden Salzburger Antiphonar hingewiesen als auf die erste deutsche Figur, in deren Antlitz mit den antiken Mitteln der hochgezogenen Brauen und gesenkten Mundwinkel das Beben des Schmerzes ausgedrückt werden sollte; aber, eine vereinzelte Erscheinung im Zusammenhange der Leidensszenen dieser Handschrift, bildet sie nicht etwa den unmittelbaren Auftakt einer neuen Ära, die nun konsequent den menschlichen Gehalt ihres Vorwurfs zu künstlerischer Anschauung erhoben hätte — durchaus vorherrschend bleibt noch für lange Zeit die Auffassung, daß der Heiland in unerschütterlicher Hoheit durch die Schmach des Passionsweges geschritten und selbst am Kreuz ein König und siegreicher Held geblieben sei (Abb. 1).

Bestand demnach die Absicht, mit der Vorführung des Erlösungswerkes den Beschauer zu nichts anderem als zu reiner Erhebung zu führen, so konnte die Darstellung dieser Szenen erst dann sich von Grund auf wandeln, als angesichts ihrer das stolze Bewußtsein der Begnadung zurücktrat gegen das überströmende Mitgefühl. Diese Erweichung der Gemüter setzt allenthalben mit dem 13. Jahrhundert ein. Sie kündigt sich an innerhalb der Reihen der strengen Scholastiker — so betont z. B. Thomas von Aquino mehr als irgendeiner seiner Vorgänger die Bedeutung des *Leidens* Christi —, um bald darauf in dem berühmten Werke „meditationes de vita Christi" ihren klassischen Ausdruck zu finden. Hier wird der Gedanke, daß das Leidensopfer zwar mit übermenschlicher Liebe, aber nur mit menschlichen Kräften vollbracht wurde, zur Grundlage einer neuen Frömmigkeit, die sich nicht so sehr in Freude über die Errettung der eigenen Seele als in Mitleiden mit dem Gekreuzigten äußert und sich im Rausche der Ergriffenheit an jeden einzelnen bitteren Vorgang seines Lebens und Sterbens festsaugt. Dieses schmale und schlichte Büchlein drang in alle Klöster und riß die gesamte christliche Menschheit zu tränenseligem Mitleidsüberschwang hin, und zu der Hoffnung, durch diese schmerzhafte Inbrunst die Anwartschaft auf die göttliche Gnade zu erringen. Immer wieder erklingt in der theologischen Literatur die Mahnung, den Herrn geistigerweise auf seinem Leidenswege zu begleiten, jedes kleinste Vorkommnis so innig mitzuerleben, als wäre man gegenwärtig.

Abb. 2. Königsfelden. • Um 1340

Wie nun das ganze religiöse Leben von dieser Grundstimmung aus seine Richtung empfing, so auch die bildende Kunst, deren unschätzbare Unterstützung in dem neuen Streben man bald erkannte. Nicht nur wird die Passion mit einer bis dahin unerhörten Ausschließlichkeit zum Hauptthema erhoben und durch allmähliche Erweiterung des Szenenbestandes ein Zyklus geschaffen, der an lückenloser Ausführlichkeit mit den geistlichen Spielen zu wetteifern trachtet, — auch der Charakter der Darstellung erhält ein vollständig verändertes Gepräge. Zunächst allerdings äußert sich die neue Gesinnung nur in scheinbar geringfügigen Zügen, so wird z. B. beim Kruzifix die Leidensmimik stärker herausgearbeitet, bei der Geißelung bewahrt Christus nicht mehr seine aufrechte majestätische Haltung, sondern durch Neigen des Hauptes oder

durch Zusammenziehen der Schultern gibt er dem physischen Schmerze nach, wie denn auch die jetzt aufkommende Darstellung der Handfesseln das Kläglich-Rührende der Situation unterstreicht (Abb. 2). Mit so leisen Modifikationen begnügte man sich noch während des ganzen 14. Jahrhunderts, nur als Ausnahmefall kann die Kühnheit einer böhmischen Miniatur gelten, die den Körper des Gegeißelten zu einer sinnfälligen Hieroglyphe der Qual zusammenbiegt, eine Steigerung vorwegnehmend, die sonst dem 15. Jahrhundert vorbehalten bleibt.

Denn mit ihm kam die Zeit eines heißen Dranges nach Naturwahrheit, dem man unbedenklich die gedämpften Melodien und die scheue Zurückhaltung opferte. Eindringlichkeit um jeden Preis, das ist die Losung, zumal bei der Generation um 1430—40, die in ihrem Wagemut berufen war, das vollkommenste Gegenbild zur erhabenen ruhevollen Passion des 13. Jahrhunderts zu schaffen. Wo lebt jetzt eine Erinnerung an jenen Erlöser, der in unerschütterlicher Hoheit durch die Schmach des Leidensweges schritt und selbst am Kreuz ein König und siegreicher Held blieb? Hier wird, ganz gleichgültig, ob man es mit einem Multscher oder mit einem der vielen Kleinen zu tun hat, statt des edlen Triumphators ein dickköpfiger Dorfschullehrer zur Richtstätte gezerrt, wo er nur selten einige Würde wahrt, um sie während der folgenden Bitternisse vollends zu verlieren und schließlich wie ein zu Tode gehetztes Wild qualvoll zu verscheiden.

Einzig bei der *Dornenkrönung* scheint ein Gefühl für das Symbolische der Handlung lebendig geblieben zu sein, sodaß man meistens die äußerste Kraßheit vermied. Nur ein ganz wilder Stürmer wie der Erfurter Meister des Altars in der Reglerkirche (Abb. 3) konnte sich auch hier nicht in einer gemäßigten Darstellungsweise genug tun. Das Haupt seines Christus sinkt unter den folternden Hieben ganz auf eine Seite, während sich die Hand wie im Krampfe krümmt. Noch weiter geht ein Lübecker Meister um 1480; hier droht der ganze blutbedeckte Oberkörper umzukippen. Im allgemeinen aber bildet dieser Vorgang im Hinblick auf die Hauptfigur gleichsam eine Fermate zwischen den

Phot. Bissinger, Erfurt

Abb. 3. Erfurter Meister. Um 1440

schrillen Klagelauten der zeitlich benachbarten Szenen. So läßt Schongauer seinen Christus inmitten des Angriffs seiner Peiniger in feierlich unbewegter Frontalstellung thronen, ähnlich bleibt er bei Holbein unerschüttert wie ein Fels inmitten der Brandung, und in der Paulusbasilika schließlich ist er auch über jene Tränen erhaben, die er in der früheren Darstellung noch vergießen durfte.

Hatte nun die Dämpfung hier ihren äußersten Grad erreicht, die Holbein als einen Propheten des Renaissance-Ideals erscheinen läßt, so konnte doch das 16. Jahrhundert bei dieser Lösung nicht verharren; diese Ruhe schien mit Starrheit und Seelenlosigkeit erkauft. Darum wählen Dürer wie der reife Holbein niemals die reine Frontansicht, sondern die ebenfalls ruhig und groß, aber nicht hieratisch wirkende Profilstellung und überwinden die eisige

Abb. 4. Meister Francke. • 1424

Leblosigkeit der Züge durch eine Mimik, die leise und dennoch deutlich die tiefe Erregung der Seele verrät.

In der *Geißelung* ging man von Anfang an auf stärkeren Naturalismus aus. Das frühe 15. Jahrhundert wußte ihn mangels Beherrschung der dreidimensionalen Bewegung noch nicht anders zu betätigen als dadurch, daß es die Verwüstungen des wundenreichen Körpers peinlich genau schilderte, wozu man sich in dem schönheitsseligen 14. Jahrhundert selten entschlossen hatte, jetzt dagegen erachtet selbst ein so mild verklärender Meister wie Francke es für unumgänglich, die ganze entblößte Oberfläche des sündenlosen Leibes mit einem Netze blutiger Striemen zu überziehen (Abb. 4). Später, als man vor Verkürzungen nicht mehr zurückscheute, bot sich hier (wie auch in der Schaustellung und Kreuztragung) das Einknicken der Kniee als ein wirksameres Mittel

dar, um das Jammervolle des Martyriums zu verstärken, — eine Gebärde, der in formaler Hinsicht die Vorliebe der Spätgotik für alles winklig Gebrochene entgegenkommt. Dieses Zusammentreffen ästhetischen und psychischen Ausdrucksbedürfnisses macht es verständlich, daß man während des ganzen 15. Jahrhunderts hartnäckig an diesem Motiv festhielt. Inselhaft heben sich nur die Darstellungen von Schongauer und Holbein d. Ä. heraus, in denen es einer größeren Würde zuliebe aufgeopfert wird. Hierdurch erweisen sie sich als Vorläufer des 16. Jahrhunderts, das in seinem Bestreben, Schönheit und Ausdruck, Heldentum und Leiden zu versöhnen, die aufrechte Haltung zu prachtvollem Stolze weiter entwickelt und den Schmerz in die Gesichtszüge allein konzentriert.

Um diese Zeit wird auch in der *Schaustellung* häufig die geknickte Haltung durch die aufgerichtete ersetzt, worin, sich wie im spätgotischen Stil, eine auffallende Harmonie zwischen dem neuen Schönheitsideal und der veränderten seelischen Haltung offenbart. So verschwindet allmählich die gedrückte schwankende Menschlichkeit aus der Kunst, um einem gesteigerten Selbstbewußtsein Platz zu machen.

Wenn auch in der *Kreuztragung* das Einknicken beim Schreiten seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert vermieden wird, so macht sich hier neben dem Streben nach würdevollerer Erscheinung noch eine andere Tendenz geltend. Es äußert sich das Verlangen nach stärkerer dramatischer Zuspitzung, wenn Schongauer den mühselig vorwärts tappenden Christus durch den aufs Knie gesunkenen ersetzt, der mitleidheischend dem Beschauer in die Augen blickt. So sehr nun auch hier die früheren Darstellungen des leidensschweren Ganges in den Schatten gestellt waren, so fand dennoch Dürer, es sei noch nicht genug getan. Schon in der Großen Passion versucht er durch die mühsame Rückwärtsdrehung des Kopfes zu Veronika hin, das Quälende der Körperlage zu verstärken; aber erst die Kleine Passion gibt den Sturz mit einer so elementaren Wucht, daß man ihn zum ersten Male wirklich miterlebt. Jetzt sind auch Künstler vom Range Cranachs oder des Meisters von Meßkirch imstande, die furchtbare Plötzlichkeit

Abb. 5. Grünewald. Um 1525

des Zusammenbruches zu bannen, — kein Wunder, daß, wenn Grünewald oder Holbein dieses Thema anpacken, sie in den Schacht der Qual bis in seine tiefste Tiefe hinabsteigen (Abb. 5). Die Kunst war reif geworden, das Momentane des Erlebnisses festzuhalten, ohne es zur Maske gefrieren zu lassen.

Hatte also allmählich ein rücksichtsloser Naturalismus das christlich-demutsvolle Leiden zu greller Verzweiflung gesteigert, so war doch andererseits gerade jetzt — wie bereits bei anderen Passionsszenen festgestellt wurde — das Gefühl für die Würde verhaltenen Schmerzes neu erwacht. Fast erscheint es als eine bewußte Korrektur seiner Jugendzeichnung, wenn Holbein in der Baseler Passion jede schrille Pathetik löscht, den zusammengebrochenen durch den schreitenden Christus ersetzt und über sein Antlitz einen gnädigen Schatten breitet. Und auch Dürer, in dem Blatt der

Kupferstichpassion sowie in der Zeichnung von 1521, in der er sein letztes Wort über diesen Gegenstand sprach, dachte nicht an den physisch gequälten Sträfling, sondern an den Mahner und Tröster, der inmitten seines Leidens noch einen gütigen Blick für die wehklagenden Frauen hat.

Wenden wir uns nun schließlich zum *Kruzifix,* der die jeweiligen künstlerischen Tendenzen mit paradigmatischer Treue spiegelt, so liefert uns seine Geschichte während des ausgehenden Mittelalters nur eine Bestätigung dessen, was die vorangehenden Szenen über den Wandel der Gesinnung aussagten. Ob das 14. Jahrhundert einen Christus bildete, in dessen sanften Körperschwingungen das Leid zur Melodie wurde (Abb. 6), und auf dessen Jünglingsgestalt mehr der Hauch eines verklärenden Traumes als die Majestät des Todes zu liegen schien, oder ob aus zusammengefallener Haltung und verzerrten Zügen die Erschöpfung von dem Übermaß der Schmerzen sprechen sollte — den ungestümen Realisten des 15. Jahrhunderts erschienen alle jene Lösungen zag und kraftlos. Zunächst hält man freilich noch eine ganze Generation hindurch an der idealisierenden Gestaltungsweise fest; und wenn auch ein Berthold von Nördlingen z. B. sich gemüßigt fühlte, Christus mit weit geöffnetem Munde wie in gellendem Schrei darzustellen, statt es bei der herkömmlichen leisen Bewegung der Lippen bewenden zu lassen, so reifen doch die schönsten Früchte dieser Zeit nicht bei solcher Hitzigkeit, sondern bei der maßvollen Fortführung der Tradition, an der die Kölner zumal mit besonderer Zähigkeit festhalten. Dieser im übrigen oft betonte Sachverhalt mag bezüglich unseres Themas durch einen unscheinbaren, aber bezeichnenden Zug erhärtet werden. Bei einem Bildchen aus der Schule Meister Wilhelms ist das naturalistische Motiv, die Hand des Gekreuzigten sich gequält zusammenkrampfen zu lassen, nur bei der Linken verwendet, da hier wegen Platzmangels eine geringe Ausdehnung erwünscht war, während für die Rechte der uralte Gestus weiten Ausbreitens bevorzugt wird. Dieser Geschmack muß als beinahe archaistisch bezeichnet werden, da das Motiv um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts von Italien her in Böhmen eingedrungen, sogar in Köln schon im

Abb. 6. Rheinisches Glasfenster. • Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts

Jahre 1357 bekannt war. Aber nicht für immer konnte man den modernen Strömungen Widerstand leisten, und so schreckt ein etwas später entstandenes Werk wie die Wasserfaß'sche Kreuzigung nicht davor zurück, den Kopf Christi in schärferem Winkel zum Körper zu biegen und auf diese Weise dem ganzen Kruzifix eine herbere Note zu verleihen, — eine Neuerung übrigens, durch die sich auch die gleichzeitigen westfälischen Altäre von ihren früheren Vorbildern unterscheiden.

Jedoch nicht im Norden sollten die Verkünder eines neuen Bekenntnisses erstehen — es ist wärmeres, südlicheres Blut, das den Meister des Tucheraltars oder Konrad Laib durchbraust und die Welt der wuchtigen Affekte gebiert. Unbefriedigt von jenem zart=

gliedrigen Christus, der überdies mehr vor dem Kreuz zu schweben als an ihm zu hängen schien, gaben sie ihm einen gewaltigen reckenhaften Körper, dessen Schwere die Arme furchtbar strafft und Schultergelenke und Brustkorb herauspreßt. Das Haupt sinkt nicht mehr in bloßer Ermattung zur Seite, sondern fällt in jähem Ruck vornüber, während in den aufgewühlten Zügen die Qual an ihrem zersetzenden Werke ist.

Hier nämlich wird zum allerersten Male das Gesicht als Ganzes zum Ausdrucksträger des Schmerzes, eine Errungenschaft, die von jetzt ab natürlich für alle Passionsszenen verwertet wird. Eine Zeit, die überall zu den Quellen des Lebens hindrängte, konnte nicht mit einem bloßen Zeichen für den Affekt fürliebnehmen, wie es die bereits erwähnte, an sich eindrucksvolle Formel der hochgezogenen Brauen und gesenkten Mundwinkel schließlich nur war. Ihr mußte es scheinen, daß eine wirklich suggestive Kraft nur von einer Mimik ausgehen könne, die nicht zu einem Schema erstarrt oder willkürlich von der Natur abweicht. (Daß man hierin früher nichts Bedenkliches gesehen hatte, beweist die sich häufig dem schrägen Zug der Brauen anpassende Richtung des Augenschlitzes.) Hatte man aber erst einmal aus Ehrfurcht vor der Natur mit der Gewohnheit gebrochen, sie in ein kalligraphisches System einzuschnüren, so wurde dieser Verzicht allsogleich belohnt durch die Entdeckung, daß alles Lebendige tausendgestaltig und unerschöpflich ist. Kann man von einem früheren Kruzifix nur aussagen, ob er leidvoll oder leidlos dargestellt ist, so öffnet sich jetzt die Möglichkeit, Art und Grade des Leidens abzustufen. So verzweigen sich nun verschiedene Richtungen, je nachdem die Künstler bei allen Anzeichen der Qual die ungebrochene Herrschaft über sie betonen (Meister des Tucheraltars, Laib), oder mehr die gänzliche innere Wehrlosigkeit gegenüber der Not des Sterbens schildern (Pleydenwurff in dem Bilde der Pinakothek. Abb. 7).

Derselbe Gegensatz prägt sich in der Gesamthaltung aus, wenn die erstgenannten Meister den Körper in machtvoller Gestrecktheit darstellen, während Pleydenwurff der ganzen Erscheinung etwas Unfestes gibt, vor allem durch jene knickende Beinstellung, die wir von den anderen Passionsszenen dieser Zeit zur Genüge

Abb. 7. Pleydenwurff. • Um 1470

kennen. Wie erinnerlich, ward aber jene Epoche, für die der Schmerzensmann nicht jämmerlich genug erscheinen konnte, von einer anderen abgelöst, die nicht durch das bloße Elend erschüttert sein wollte, sondern von seinen Helden vorbildliche Standhaftigkeit forderte. So verzichtete bereits Wolgemut auf die allzu ausgeprägte Leidensphysiognomie, und unter Schongauers Händen beginnt auch der winkliche Körperkontur sich wieder zu glätten, sodaß zwanglos und stetig jener Typus sich herausbildet, in dem die Renaissance ihr Ideal verehrte, in dem alle Spuren der armseligen, ihrer Schwäche erliegenden Jammerfigur getilgt sind, — hier stirbt ein göttlicher Dulder den freien Opfertod, noch in der tiefsten Erniedrigung voller Adel, noch in den letzten Zuckungen von Liebe zur Menschheit durchglüht, der er die weitgedehnten Arme entgegenzubreiten scheint (Abb. 8).

Abb. 8. Burgkmair. 1518

Dennoch erfährt hier nicht etwa der Gottmensch der romanischen Zeit seine Auferstehung. Wie wir das 14. Jahrhundert bisher kennen gelernt haben, verschmähte es zwar die aufdringliche Sprache der Spätgotik, aber es wußte trotzdem die gedämpften Laute mit einem Pathos zu erfüllen, das alles Frühere übertönte, und es schreckte, wenn der Vorgang — wie etwa die Kreuztragung — es zu erfordern schien, auch vor der Darstellung äußerster Pein nicht zurück. Ebensowenig wie sein Christus in den früheren Passionsszenen jenem romanischen gleicht, der auch seine irdische Wallfahrt in unbewegter Göttlichkeit zurücklegt, ebensowenig dürfen wir von seinem Kruzifix die affektfreie und darum außermenschliche Größe erwarten. Zu tief war die Vor-

stellung des Leidens in das Bewußtsein der Zeit gedrungen, als daß sie je wieder hätte verlöschen können; aber man war nun darauf bedacht, die Dissonanzen aufzulösen in der Majestät des allversöhnenden Todes. Selbst in jenem Golgatha, das vom Urschauder durchweht ist wie kein zweites Werk der Kunst, selbst im Isenheimer Altar hat das Genie es vermocht, die unsägliche Schrecknis des Kreuzestodes mit selbstgeißlerischer Wut zu schildern und dennoch über diesen ärmsten zerstörtesten Körper, über dieses zermarterte Antlitz einen Hauch zu breiten, der die ganze Erscheinung wie Versöhnung und Gnade umwittert.

Den einzelnen seelischen Nuancen beizukommen, die man nunmehr im Kruzifix zu gestalten vermochte, kann hier nicht unternommen werden — zu reich ist diese Zeit an Ausdruckswünschen und Ausdrucksmitteln. Ob man aber mehr dazu neigte, in der Kreuzigung den letzten heroischen Akt eines weltumspannenden Dramas darzustellen, ob man sanfteren Sinnes das lautlos dargebrachte Opfer verherrlichte, oder ob man nur die letzte Zwiesprache zwischen Meister und Jünger, zwischen Sohn und Mutter festhalten wollte, — immer strahlt von Christus eine Würde aus, die ihn hinaushebt über die ihrem Elend überlassenen Gestalten am Kreuzesfuß. Groß und feierlich — so hat auch Dürer ihn von Anfang an erschaut, und nicht zuletzt ist es sein Werk, wenn diese Vision des Heilands alle früheren aus unserem Bewußtsein verdrängt.

Das mittelalterliche Gemüt dürstete zu sehr nach religiöser Bewegtheit, als daß es durch die Anbetung Christi allein gestillt werden konnte; ein überschüssiger Drang nach Verehrung und Hingabe bemächtigte sich der Gestalt der *Maria* und verlieh ihr allmählich eine ebenso strahlende Gloriole wie ihrem göttlichen Sohne. Hatte sie sich, solange die dogmatisch-symbolisierende Denkart die Entfaltung des Affekts hinderte, damit begnügen müssen, *unter dem Kreuz* die Rolle der Ecclesia zu übernehmen, die durch den Tod Christi im Glauben nicht erschüttert wird und den Schmerz trägt ohne zu wanken, so schien einer menschlicher fühlenden Zeit das Übermanntwerden vom Schmerze wahrer und ergreifender.

Allein wie bei der Christusgestalt geht der Umwandlung im Gebiete der Bildkunst die der religiösen Literatur voran. Ein Werk wie etwa der Hymnus des Jacopone da Todi auf die mater dolorosa, der dem Ende des 13. Jahrhunderts angehört, findet — in Deutschland wenigstens — sein bildnerisches Gegenstück noch nicht einmal im 14. Jahrhundert, so stark erwies sich hier die überkommene Auffassung, die in Maria die würdevolle Gottesmutter, nicht das schmerzbetäubte ohnmächtige Weib sah. So bewahrt sie aufrechte Haltung, mögen auch die Arme wie abgestorben herabhängen, und das Haupt einer geknickten Blüte gleich auf die Schulter sinken. Und dies zu einer Zeit, wo französische Darstellungen zu einer haltlos vornübertaumelnden Stellung, und italienische sogar zu einer ganz zu Boden gesunkenen Maria vorgeschritten waren. Gewiß ist nun diese Zurückhaltung der Deutschen auch dadurch bedingt, daß sie noch garnicht imstande waren, eine solche Verkürzung wie beispielsweise die der sinkenden Maria des Illuminators Pucelle zu bewältigen — aber unverkennbar deckte sich in Deutschland das Können mit dem Wollen, wurde doch auch der Schmerz in den Gesichtszügen unterdrückt oder nur leise angedeutet, während bei den gleichzeitigen Kruzifixen eine oft recht krasse Schmerzmimik vorkommt. Daß wirklich das Ideal heroischer Gefaßtheit noch fortwirkte, davon überzeuge man sich durch einen Blick auf die Maria des Meisters von Wittingau, der wohl den stärksten Ausdruck dafür gefunden hat (Abb. 9). Auch gibt es Darstellungen, die, unter gänzlichem Verzicht auf die Schilderung der Ohnmacht, Maria in einem Klagegestus oder in sehnsüchtigem Aufblick zum gekreuzigten Sohn erscheinen lassen.

Das 15. Jahrhundert dagegen fand an solcher Zurückhaltung im allgemeinen kein Gefallen mehr. Zwar pflanzt sich der Typus der Maria, die aufrecht, nur leise klagend den Anblick des sterbenden Christus erträgt, durch das ganze Jahrhundert fort, findet sich aber meist in Händen von Künstlern, deren Temperament nur in Zustandsschilderungen seinen adaequaten Ausdruck findet — als Beispiele seien der Meister des Marienlebens und der Meister des Sterzinger Altars aus der Ulmer Schule genannt, die bezeichnender Weise keine bedeutende Kreuzigung hervorgebracht hat —

Abb. 9. Meister von Wittingau. • 1380–1390

und die hier, jenseits der ihnen gezogenen Grenzen statt der Bewegtheit dramatischen Geschehens nur matte Sentimentalität zu geben vermögen.

Und gerade dieser Bewegtheit gerecht zu werden, war der höchste Ehrgeiz dieser Zeit. Erklärt sich aus ihm die Umgestaltung der Passion überhaupt, so auch die Umbildung, die man mit dem Typus der ohnmächtigen Maria vornahm. Schon durch die Verstärkung des Kubisch-Plastischen wurde die Gestalt schwerer, das Umsinken eindrucksvoller — die Madonna des Altmühlendorfer Altars gleicht nicht mehr einer Blume, die im Winde schwankt, vielmehr bleibt sie an Wucht kaum hinter einer Giottoschen Figur zurück. Und schließlich: wie der kreuztragende Christus

Abb. 10. Fränkischer Meister. • 1429

jetzt nicht mehr aufrecht oder nur sanft geneigt seine Bürde trägt sondern nur mühsam vorwärtsschreitend, in beiden Knien knickend zusammenzubrechen droht, so sollte auch Maria von übermächtigem Leide ganz zu Boden gedrückt werden. So erscheint sie auf einem Berliner Bildchen der böhmisch-schlesischen Schule um 1400, dann auf einem Hauptwerk des frühen 15. Jahrhunderts, dem Bamberger Altar (Abb. 10). Die Beine vermögen nicht mehr den von jeder Willensregung verlassenen Körper zu tragen, beide Knie wanken, im nächsten Augenblick wird sie zu Boden stürzen.

Phot. Riehn & Reusch, München

Abb. 11. Fränkisch. • Um 1430

Dieses Motiv war „modern" genug, um von Pleydenwurff und Wolgemut kopiert, ja sogar noch von Raphon und dem jüngeren Dünwege aufgenommen zu werden. Und doch war es schon am Beginn des 15. Jahrhunderts überboten worden. Um diese Zeit taucht nämlich in Westfalen und am Rhein das Motiv der am Boden gelagerten Maria auf. Sie hat den schweren Sturz getan, nun liegt sie da wie eine Sterbende, mit im Schoße gekreuzten Händen oder leblos herabgesunkenen Armen, nur selten findet sie noch die Kraft, zum Kreuz emporzublicken. Ein merkwürdiges Phänomen ist es nun, daß in dem Momente, wo man anfing, das zermalmende Schicksal im Bilde fühlbar zu machen, auch zum erstenmal in der christlichen Kunst die Geziertheit sich einschlich. Wo hat es früher Marien gegeben, welche wie die des Nürnberger Passionaltärchens so offensichtlich mit einem Publikum rechnen? (Abb. 11.) Wie

weiß sie noch im Sturze ihre zarten Glieder in eine möglichst vorteilhafte Lage zu bringen! Selbst ein so ernster Künstler wie Francke stellt eine mater dolorosa dar als eine Frau mit lässig eleganten Bewegungen, die sich ihrer Schönheit vollbewußt ist. Damit soll nicht gesagt sein, daß dem 15. Jahrhundert überhaupt die Fähigkeit abging, die natürliche Sprache unbewachter Herzensregungen festzuhalten. Jedoch bei der Darstellung von Frauen verbindet sich auch mit pathetischen Schmerzgebärden meistens eine gewisse Wohligkeit der Bewegung, die oft genug ein wahrhaftes Aufgehen in dem grauenvollen Erlebnis vermissen läßt — wie denn auch ihr Mienenspiel immer noch zurückhaltend bleibt und die Scheu vor dem Häßlichen verrät.

Dem 16. Jahrhundert war es vorbehalten, diese Schranken niederzureißen. Die alten Motive leben fort, aber sie erfüllen sich in den Händen der großen Meister mit einem so neuen, so gewaltigen Geist urwüchsiger Lebensfülle, daß alle früheren Lösungen daneben als tastende Versuche erscheinen. Wie ist alles empfindsame Wesen überwunden in jener Maria des Dürerschen Kupferstichs von 1508, die ihres Körpers nicht mehr mächtig, sich schmerzgefoltert am Boden zusammenkrampft, und in deren Matronenantlitz die Verzweiflung ihre Runen gegraben hat (Abb. 12).

Aber als ob die Kunst die neuzugeströmten Kräfte nur hätte erproben wollen, erkannte sie bald das Gesetz der „Mâsse" wieder für sich an und wandte sich, genau wie wir es bereits an der Kreuztragung beobachteten, aber noch ausnahmsloser als dort, einer gebändigteren, würdevolleren Darstellungsweise zu. Nun liegt Maria nicht mehr als erschöpftes Weib, mit dem die Leidenschaft ihr Spiel treibt, am Boden; wiederum steht sie aufgerichtet da, gegen den Zusammenbruch gefeit durch ihren unerschütterlichen Glauben. Jene Vorstöße aber auf einen rücksichtslosen Naturalismus blieben auch für diesen neuen Stil nicht ertraglos; denn trotz der selbstgezogenen Grenzen weiß man jetzt in die bildnerische Sprache jenes Dichtersymbol zu übersetzen, daß unter dem Kreuz Mariens Seele von einem Schwert durchdrungen ward. So gelang es z. B. dem jungen Cranach durch ein konvulsivisches Pressen der Finger mehr von dem unsäglichen Mutterschmerz zu künden als Früheren durch Ohnmacht und Sturz (Abb. 13).

Abb. 12. Dürer. 1508

Selbst Grünewald, dem die ungedämpften Töne am wenigsten liegen, gibt mit seinem einsamen Werk ein Zeugnis für den Geist der Zeit. Mochte er auch im Isenheimer Altar von der ursprünglich beabsichtigten geraden Haltung Mariens abgehen und ihren Leib unter der Qual wie durch einen physischen Druck zurückbiegen, so weiß er trotzdem noch ihrer Schwäche eine ehrfurchtgebietende Großheit zu verleihen.

Unsere bisherigen Ausführungen über die Mariengestalt beziehen sich nur auf jenen Typus der Kreuzigung, welcher die inhaltliche Mannigfaltigkeit des Ereignisses zu bewältigen sucht, und zu diesem Zweck mehrfigurige Personengruppen einführt. Weit einfacher liegen die Dinge bei der *dreifigurigen Kreuzigung.* Hier gebot die Symmetrie, auf die Schilderung der Ohnmacht zu verzichten und Maria dem Johannes entsprechend

Abb. 13. Cranach. • 1504

als Stehfigur zu bilden. Aber nicht nur aus formalen Rücksichten bleibt die Entladung des Affekts aus dieser Darstellung verbannt, auch mit ihrem Wesen schien der Aufruhr der Leidenschaft unvereinbar, denn in ihr suchte man keine Beschreibung von historischer Treue, sondern nach wie vor ein Kultbild von symbolischem Charakter. So wird denn auch Johannes das heftige Klagen verwehrt, dem er sich in dem Menschengewoge der Kalvarienbergsszene oft überläßt; ja, zuweilen hält er hier die Bibel, um durch dieses Attribut seine repräsentative Apostelwürde sichtbar zur Schau zu tragen.

Trotz solcher freiwilligen Bescheidung ist nun diese Gruppe von einem Anhauch des im 15. Jahrhundert erwachten dramatischen In-

stinkts belebt worden. Was ihr besonders zugute kommt, ist die Fähigkeit dieser Zeit, die vom Mittelalter ererbten, übrigens relativ zahlreichen Schmerzgesten mit einer bis dahin unerhörten Intensität zu laden. Mag sie diese auch von außen her als einen Nebenerfolg der plastischeren Körperbildung erzielen, sicher wirkt jetzt ein Pressen der Finger, ein Umspannen der Handwurzel, überhaupt jede Klagegebärde überzeugend und eindringlich, während sie früher fast nur aus den Gewohnheiten der mittelalterlichen Kunstsprache, nicht aber unmittelbar verständlich war. Noch ein anderes Moment läßt die jüngeren Darstellungen lebendiger erscheinen: vergleicht man die Lösungen des 15. und 16. Jahrhunderts mit denen des 13. und 14., so zeigt sich jetzt unstreitig ein verstärktes Vermögen und Bedürfnis, einerseits die beiden Personen in ihrer Wesensart zu differenzieren, andererseits sie in seelischen Kontakt zu setzen. Das hohe Mittelalter ließ unbedenklich Maria und Johannes auf die gleiche Weise agieren, etwa das Gesicht in die Hand stützen und ins Leere blicken. Mit fortschreitender Zeit begegnet uns dieser Paralellismus der Gebärde wie die Beziehungslosigkeit der Figuren immer seltener. Ein auf Differenzierung gerichteter Kunstsinn findet immer neue Wege, den Schmerz der Mutter von dem des Jüngers zu unterscheiden, sei es, daß man beispielsweise Johannes die Hände ringen läßt, für Maria dagegen die mehr weibliche Gefühlsentladung durch Weinen und die Geste des Abwischens der Tränen aufspart; oder daß überhaupt sie allein den Schmerz äußert, während Johannes in überwiegend geistiger Ergriffenheit aufs Kreuz deutet. Immer wird man bei gleichbleibender Gesamtanordnung durch neue Varianten überrascht, die zu unerschöpflichem Reichtum anschwellen, wenn man die verschiedenen Möglichkeiten der Beziehungen zwischen den Personen hinzunimmt.

Zu den Themen, in denen der Ausdruck des Leidens eingedämmt wird durch die Absicht auf kultische Repräsentation, gehört außer der dreifigurigen Kreuzigung die Komposition des *Ecce homo,* in welcher der tote Christus von Maria und Johannes gehalten wird. Auch ihr wird trotz solcher Gebundenheit im Verlaufe der Spätgotik die feierliche Stille genommen, die sie noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts besaß. So schildert ein Nürnberger Meister

um 1400 den Vorgang noch ganz im Sinne der alten Zeit, wenn sich bei ihm die Lebenden dem Verklärten bescheiden unterordnen und nur einen schmerzerfüllten Blick auf den Leichnam werfen, den sie mit vorsichtig scheuen Händen stützen. Der Meister des Sterzinger Altars dagegen läßt die Klage schon stärker hervortreten: hier durfte das Weh durch Tränen gelindert werden, Maria wie zur Beschwichtigung ihres Grames die Hand auf die Brust legen. Aber erst in dem Londoner Gemälde des Baldung ist bei gleichem Bildschema die Trauer um den Toten zum eigentlichen Inhalt erhoben. Bei beiden Figuren hat sich nun eine Hand von dem Körper Christi abgelöst, weil der Schmerz sie zu seinem Ausdrucksorgan gemacht hat. Nun sind die Gesichter nicht mehr von demütiger Ergriffenheit verschleiert — aus den verquollenen Zügen Mariens wie aus den gen Himmel blickenden Augen des Johannes schreit eine Seele, die von der Wucht des Schicksals zermalmt wird.

Eine stetige Steigerung des Affekts erfährt auch die Szene die den *Abschied Christi von Maria* zum Gegenstand hat. Gewiß dachte jener Maler, der in Köln um die Wende des 14. Jahrhunderts das Leben Christi so säuberlich in die 35 winzigen Felder seiner Bildtafel hineinkomponierte, ein Äußerstes zu tun, wenn er Maria beim Abschied die Knie ein wenig einbiegen ließ. Stärker im Ausdruck ist schon ein Bild der Donaueschinger Sammlung, das um 1470 entstanden sein mag, hier liegt Maria kniend mit über der Brust gekreuzten Händen, jener Gebärde, die dem Mittelalter zugleich Schmerz und Ergebung bedeutete. Aber auch diese Formulierung schien dem 16. Jahrhundert noch frostig. Es vertauscht gern jene Geste mit der leidenschaftlicheren des Händeringens, wie es Dürer und nach seinem Vorbilde Schäuffelein, Schaffner und Cranach getan haben. Oder man betont mehr die in der Erschütterung sich freier äußernde Mutterliebe: Ratgebs kniende Maria ergreift die Hand Christi zum Kusse, und in Strigels herrlicher Gruppe ruht die schmerzgebeugte Mutter weinend an der Brust des liebreich auf sie herabblickenden Sohnes (Abb. 14).

Abb. 14. Strigl. Anfang des 16. Jahrhunderts

Auch in den Darstellungen der *Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung* zerbricht der Schmerz die Fesseln scheuer Ehrfurcht, so daß Liebe und Zärtlichkeit ungehemmter ausströmen, ja gerade diese Szenen sind es, in welchen sich am frühesten der Übergang von stiller Versenkung zu leidenschaftlicherem Gebaren vollzieht. Bereits im hohen Mittelalter kommt es vor, daß Maria bei der Kreuzabnahme den Leichnam Christi umarmt, seine Hand küßt oder auch ihr Gesicht an seinen Arm schmiegt, und daß sie bei der Grablegung seinen Mund zum Kusse sucht. Für einen so menschlichen Ausdruck des Mitgefühls war wiederum Byzanz vorbildlich, und zwar setzt man hier seinem Einfluß erheblich geringeren Widerstand entgegen, als es bei der Nachbildung des Kreuzestodes der Fall war. Während aber auf dieser gemeinsamen Grundlage Italien das byzantinische Vorbild zu Darstellungen von glühender Innigkeit steigerte, bleibt man in Deutschland hinter solchem Überschwang weit zurück. Hier darf höchstens die Mutter dem Liebesdrange freieren Lauf lassen, während die übrigen Trauernden, die in Siena z. B. von einem wahren Zärtlichkeitstaumel ergriffen werden, den Toten nur von fern ehrerbietig oder klagend betrachten.

Als Gesamtstimmung bleibt also eine keusche Verhaltenheit bestehen, auch dann noch, als jene Werke des lebhafteren südlichen Temperaments bekannt wurden. So ist z. B. für die Kreuzabnahme des Bamberger Altars von 1429 die Abhängigkeit von Simone Martini erwiesen, aber das Empfinden des deutschen Meisters ist von diesem Einfluß unberührt geblieben. Denn er verwandelt getrost die vier Frauen, die bei seinem Vorbild sehnsuchtsvoll die Arme zu dem geliebten Toten emporrecken, zu stillgefaßten Zuschauerinnen und bevorzugt auch für Maria vor jener leidenschaftlichen Liebesgebärde das passiv ohnmächtige Hinsinken. Also nicht einmal sie darf ihre Seelenqual in Ungestüm äußern! Eine Bestätigung hierfür bietet uns ein Kölner Bildchen vom Anfang des 15. Jahrhunderts, das möglicherweise direkt von Duccio abhängig, der Maria eine abgeschwächte Bewegung zuweist, indem ihr statt des Mundes Christi nur seine Hand zum Kusse überlassen ist.

Höchst seltsam zu konstatieren, daß in einer sonst so sehr auf Affektsteigerung bedachten Zeit diese Zurückhaltung wächst, und

daß aus den deutschen Darstellungen der Kreuzabnahme das Kußmotiv überhaupt verschwindet. Sind für den Kuß auf Hand oder Arm noch im vorgeschrittenen 15. Jahrhundert vereinzelte Beispiele namhaft zu machen — so die Langenhorster Passion und der Donaueschinger Altar Holbeins des Älteren — so ist für den Kuß auf den Mund, der auch im 14. Jahrhundert sich nur geringer Beliebtheit erfreute, kaum ein späterer Beleg nachweisbar als ein Werk der westfälischen Schule, das wohl noch dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts angehört. Die Abkehr von diesem Motiv ist um so auffälliger, als sie nicht etwa dem ganzen Norden gemeinsam ist. So erwies es sich in den Niederlanden viel langlebiger; hat doch kein Geringerer als Rogier es in eine Komposition aufgenommen, die sicherlich auch in Deutschland bekannt war. Aber auch der All-Einflußreiche hat es hier nicht zu neuen Ehren bringen können.

Die Annahme liegt nun nahe, daß hier das Interesse von dem Lösen und Hinablassen des Leichnams absorbiert wurde, und daß man in der naiven Freude, diese komplizierte Prozedur immer überzeugender beschreiben zu können, die seelischen Forderungen des Themas vernachlässigte. Sollte sich also vielleicht den äußerlich einfacheren Vorgängen der Beweinung und Grablegung eine größere Wärme der Empfindung mitgeteilt haben? Bei einem Rückblick auf das 14. Jahrhundert hat es tatsächlich den Anschein als ob schon dort die Wege sich trennen wollten, wenigstens übertrifft die Grablegung des Königsfeldener Glasgemäldes (Abb. 15) oder die Beweinung des Hohenfurther Passionszyklus in der schlichten und ergreifenden Schilderung der Mutterliebe und Freundestrauer alle gleichzeitigen Darstellungen der Kreuzabnahme. Aber auch in diesen Kernszenen der „compassio Mariæ" tritt mit dem 15. Jahrhundert eine zunehmende Abkühlung ein. Die Zärtlichkeitsbezeugungen treten sporadisch allerdings noch auf, die Gesamtmasse der Darstellungen jedoch empfängt ihren Stimmungswert von der Gefaßtheit, mit der die kleine Schar der Getreuen den letzten Abschied vom Gekreuzigten erträgt (Abb. 16). Der Mutter ist selten mehr als ein Blick auf ihn vergönnt, und auch Magdalena, dieser Lieblingsfigur der Maler, wird nicht, wie in Italien, das Recht einer besonders hingebungsvollen Liebkosung gewährt:

Abb. 15. Königsfelden. • Um 1330

Abb. 16. Meister des Marienlebens. Um 1470

mit Ausnahme des Schongauerstiches und einiger wenigen Tafelbilder vom Anfang des Jahrhunderts wird sie von den anderen höchstens durch ihre Stellung am vorderen Sarkophagrand herausgehoben, nicht aber durch stärkere seelische Akzentuierung.

Eine solche fast kühl anmutende Haltung mag wundernehmen, wenn man sich erinnert, wie sehr das 15. Jahrhundert in den anderen Leidensszenen einen starken Ausdruck für das innere Erlebnis suchte, und wie es aus diesem Bedürfnis heraus über die von maßvolleren Geschlechtern geprägten Formeln hinausging. Es enthüllt sich hier eine gewisse Nüchternheit der Zeit, die zwar dem eindeutigen Schmerzensausbruch, nicht aber feineren Seelenschwingungen gerecht zu werden vermag. In dem Ringen um sie trug vielleicht die übergroße Vorsicht, mit der man alle starken und lärmenden Klänge vermied, dazu bei, daß man oft in einer flauen und lahmen Charakterisierung stecken blieb. Man beachte

z. B. wie wenig die Künstler über die Trauer des Johannes zu sagen wissen. Meistens ist er damit beschäftigt, Maria zu stützen und scheint in dieser äußerlichen Funktion vollständig aufzugehen. Wird er aber als Klagefigur gegeben, so kommt man über eine sentimentale Wehleidigkeit nicht hinaus. Mit welcher Intensität dagegen überläßt er sich seinem Jammer bei den italienischen Trecentisten! Nun mochte man wohl im Norden ein so pathetisches Auftreten als theatralisch empfinden; bei der Wanderung der italienischen Bildtypen durch Frankreich läßt sich verfolgen, daß mit ihrem Vordringen die große Gebärde immer mehr gedämpft wird. In Deutschland schließlich wird ihr Pathos fast gänzlich abgestreift, allein an seine Stelle tritt nicht die erstrebte zarte Innigkeit, sondern eine etwas stumpfe und farblose Gehaltenheit der Seelensprache ‹Abb. 16›.

Auch in bezug auf die Einheitlichkeit der Stimmung zeigt sich das 15. Jahrhundert der früheren Zeit unterlegen. Während die Hochgotik sich auf wenige Akteure beschränkte, aber jedem von ihnen die Anteilnahme am Vorgange aufzuprägen verstand, liebte es die Spätgotik, die Szene reichlicher mit Menschen zu füllen, vermochte jedoch nicht, durch die wachsende Menge einen einzigen psychischen Strom zu leiten. Das Können reichte noch nicht aus, so viele vom gleichen Affekt erfaßte Figuren individuell zu gestalten; andererseits legte man bereits zu viel Wert auf Differenzierung, als daß man sich etwa mit einfachen Wiederholungen der Ausdrucksgebärden hätte zufrieden geben mögen. Aus der hieraus entspringenden Verlegenheit half man sich gern dadurch, daß man die Personen äußerlich beschäftigte, z. B. eine größere Anzahl als notwendig zur Bergung des Leichnams heranzog. Nur selten bemühte man sich, dieses etwas grobe Mittel durch eine um so eindringlichere Mimik auszugleichen — meist sieht man diesen braven Handlangern an: sie sind herzlich froh, mitangreifen zu dürfen und dadurch jeder Trauermiene überhoben zu sein. Ein Seitenblick auf Mariens Gefolge bei der Kreuzigung zeigt übrigens dieselbe Verflachung. Stets sind im 14. Jahrhundert die stützenden Frauen von einem so starken Impuls beseelt, daß es sie noch zu einer tröstenden oder klagenden Gebärde oder zu einem Aufblick zum Kreuze drängt. Im 15. Jahrhundert hingegen

werden sie häufig ganz von ihrer äußeren Tätigkeit beansprucht, ohne deshalb etwa an Fürsorglichkeit zuzunehmen.

Eine so starke Konzentration, wie sie früher die Grundlage alles Schaffens bildete, war nun selten geworden und an ihre Stelle eine bedenkliche Geschicklichkeit in der äußeren Regie getreten. So verfiel man bei der erwähnten Neuerung, Figuren in die Szene aufzunehmen, die nicht unbedingt erforderlich waren, auf immer neue Auswege: sonderte etwa zwei Männer im Gespräch ab, oder nahm auch einmal die untätige Assistenz mit in Kauf. Nur den Frauen erteilte man, auch bei wachsender Anzahl, die übliche Klagegestik mit einiger Beharrlichkeit. Freilich, die über dem modischen Leibchen gekreuzten Hände oder das zierlich zum Gesicht geführte Tüchlein machen jetzt weniger auf ihren Schmerz als auf ihre Schönheit aufmerksam. Es bedeutet daher kaum ein weiteres Sichentfernen vom Lande der Seele, wenn der Meister des Sterzinger Altars schließlich auch diese sogenannten „Ausdrucks"-Bewegungen gegen bloße Haltungsgesten vertauscht.

Nach solcher Vergröberung konnte ein innerlicher Stil nur unter heißem Ringen wiedererarbeitet werden. Etwas davon spürt man schon in der Grablegung von Schongauer: hier ist Magdalena endlich wieder das Vorrecht eingeräumt, die Hand Christi an die Lippen zu führen, hier ist Johannes nicht mehr bloße Stütze für Maria — von dem schmerzlich großen Augenblick durchschauert ist er auf die Knie gesunken, und während der eine Arm Maria sanft umschließt, erhebt sich der andere zu beschwörendem Trost. Im ganzen aber ist die Wirkung noch zerstreut, und die einzelnen Töne klingen nicht zu einem reinen Akkord zusammen. Wieviel war hier neu zu erringen! Wie steil war der Weg, den Dürer zurücklegen mußte, um die Höhe einer gesättigten und gesammelten Ausdruckskunst zu erklimmen! Schon in den Jugendarbeiten ist das Streben spürbar, das Bildgefäß bis an den Rand mit Seele zu füllen. Zu diesem Ziele schien ihm nur ein Weg zu führen: jedwede Figur in möglichst hohem Grade am Vorgang Anteil nehmen zu lassen. Ihm gelingt es auch, den Schmerz in den Gesichtszügen so stark zu verdichten, daß auch Figuren, die mit äußeren Funktionen betraut sind, ergreifender wirken als selbst Ausdrucksfiguren früherer Zeit es vermochten. Ein unvergleich-

Abb. 17. Dürer. • 1519

liches Beispiel bietet der Johannes in der Beweinung der Großen Passion. (Trotzdem kann es ihm gelegentlich unterlaufen, daß eine so wichtige Gestalt wie Magdalena unbeteiligt und freundlich ins Weite sieht und die Stimmung vollständig zerreißt.) Erst allmählich wurde es ihm klar, daß, wenn es eine Menge oder auch nur eine größere Gruppe darzustellen gilt, eine gleichmäßig verteilte Intensität des Erlebens durchaus nicht wünschenswert, vielmehr unerträglich ermüdend ist. So ist es diesmal kein schwacher Punkt im Bildaufbau, sondern bewußtes Rechnen mit Wirkungsgesetzen, wenn in der Beweinung der Kupferstich = wie der Kleinen Passion zwei Männer im Hintergrunde nur wie Zuschauer erscheinen: Durch sie ist eine Folie gewonnen, von der sich die Leidenschaft der Übrigen mit verstärkter Heftigkeit abhebt. Noch kühner ist die Zeichnung von 1519 (Abb. 17). Hier ist einer ganzen Reihe von Personen die Funktion zugewiesen, durch bloße Assistenz die Klage der Hauptfigur zu steigern. Und hier ist

nun auch zum künstlerischen Prinzip erhoben, was selbst in den Werken der mittleren Zeit nur als ungeklärter Instinkt waltete: auch innerhalb der Gruppe der Trauernden darf sich der Affekt nicht bei allen in gleich starkem Maße äußern, vielmehr ist die eine Grundstimmung nach den Graden des Temperaments aufs Feinste abgestuft.

Mag nun Dürer in seinem reifsten Stil höchstens von einem Holbein verstanden worden sein, so wurden doch auch die kleineren Geister von ähnlichen, wenn auch verworreneren Bestrebungen geleitet. Wie aber die Sehnsucht einer Zeit nur bei den Großen ihre volle Erfüllung findet, so kann sie auch nur aus ihrem Werk nacherlebt und gedeutet werden. Es sei darum gestattet, weiter an Dürer zu erweisen, in welcher Richtung das 16. Jahrhundert über das 15. hinausstrebte.

Gern malt man sich aus, wie er auf seiner Wanderschaft vor manchem stolzen spätgotischen Altar ein heimliches Mißbehagen empfand über das äußerliche und zimperliche Treiben, das sich auch in den Szenen heiliger Trauer breit machte. Wie mußte nach solcher Kost die Bekanntschaft mit Mantegna wirken! Einem Blitzstrahl gleich mag die erbarmungslose Ehrlichkeit und betäubende Wucht seines Grablegungsstiches das eigene Wollen erhellt haben. Als er dann ein Dezennium später seine Auffassung von einem Vorgang wie der Beweinung in den Holzstock grub, da entstand ein Gebilde, das mit seinen unmittelbaren Vorfahren kaum noch eine Ähnlichkeit hatte, so sehr war hier jede unwahre Delikatesse abgestreift und eine großartige Eindringlichkeit errungen. Das Formgeheimnis dieser völlig neuen Bildsprache bestand der Hauptsache nach in einer erschöpfenden Ausnutzung der Gelenke. Die Energie der Bewegung erfuhr eine so ruckartige Steigerung wie sie in ähnlich bedeutsamer Weise die Realistengeneration um 1430 herbeigeführt hatte. Entfaltete sich Dürers Gefühl für das Organische durch die Berührung mit Italien, so war auf eben demselben Boden in ihm ein neuer Sinn für das Pathos der Gebärde geweckt worden. Er als Erster überwindet die Scheu vor der großen Geste, vor den emporgeworfenen Armen oder den über dem Kopf gerungenen Händen, die fortan nicht mehr aus der deutschen Kunst verschwinden. Ja, wenn man die

Magdalena der Beweinung von 1507 mit der Johannesfigur des Mantegna in der obengenannten Darstellung vergleicht, so ist das Verhältnis nicht mehr das des gemäßigten Nordländers zum glutvollen Italiener, sondern das der kraftgeladenen Hochrenaissance zum vorsichtigen Quattrocento. Diese Neigung zu machtvollem Gefühlsausdruck hinderte jedoch nicht, daß an rechter Stelle die schlichte Innigkeit weiterblühte. Sogar die Zärtlichkeitsgesten der Maria werden wieder aufgenommen, und zwar in ihrer typisch nordischen verhaltenen Form: der Kuß auf die Hand, das Heben des Armes, das Neigen des Hauptes zum letzten umfangenden Blick. So wurde die übertriebene Zurückhaltung des 15. Jahrhunderts aufgegeben, ihr ursprünglicher tiefer Sinn aber nicht verletzt, sondern im Gegenteil jetzt erst dem Gemüt erschlossen: es ist die Demut des reinen Gottesmagdtums.

Den wehmütig friedvollen Ausklang des Mariendramas bildet die Szene, die um das Sterbelager die zwölf Apostel trauernd schart. Das Problem des *Marientodes* besteht also wieder darin, den gleichen Affekt durch eine große Zahl von Personen zu leiten. Dem hohen Mittelalter allerdings kam es mehr auf die zeremonielle Seite des Vorgangs an als auf die menschlich rührende. Fehlen auch die Trauergesten nicht immer, so legt doch noch ein in der psychischen Belebung überlieferter Themen so fortschrittlicher Meister wie Bertram den Hauptakzent auf die Erteilung des Segens durch Christus und bringt eigentlichen Schmerz noch nicht zum Ausdruck ‹Abb. 18›.

Die nur wenig späteren Darstellungen der Kölner Schule sind dagegen schon von tieferem Leide durchseelt. Man begnügt sich nun seltener mit einfacher Assistenz der Apostel, die meisten verraten ihren Schmerz, sei es, daß sie die Tränen mit dem Finger oder Mantelzipfel abwischen oder die Hände ergriffen vor der Brust kreuzen. Schon treibt das gemeinsame Erlebnis den Einzelnen, Trost und Echo seines Schmerzes beim Genossen zu suchen und sich in zarter Neigung an ihn zu klammern. Diese innig motivierte seelische Verknüpfung machte aber bald einer mehr äußerlichen Platz. Kleine Gruppen beginnen sich abzuspalten, in denen ungeachtet des feierlichen Moments eine lebhafte Diskussion

Abb. 18. Kölner Meister. Anfang des 15. Jahrhunderts

stattfindet, und besonders beliebt wird es, einige Apostel mit Lesen zu beschäftigen. Ein geradezu belustigendes Beispiel hierfür bietet ein Tafelbild der Brixener Schule von zirka 1435, wo gleich drei Apostelpaare stumpfsinnig über ein Buch gekauert sitzen.

So dringt in die Stille des Sterbezimmers immer häufiger ein aufgeregtes fahriges Wesen, das seine grellste Aufgipfelung beim Meister des Marientodes erreicht. Immerhin gab es einige Künstler, welche dieser Strömung widerstanden. Ein Multscher, Laib und der Sterzinger Meister, auch Holbein der Ältere, der in diesem Punkt schon eher zu Kompromissen geneigt war, verzichten im ganzen darauf, die Szene äußerlich interessant zu machen, um ihrem schlichten Ernst keinen Abbruch zu tun. Die würdevollen

Männer stehen dann vielleicht etwas täppisch um die Jungfrau her, und nur dieser oder jener verrät eine aus der Tiefe hervorbrechende Herzensregung. Eine so schwierige Komposition mit der hier gebotenen ruhigen Feierlichkeit und dennoch in allen Teilen mit Seele zu durchdringen, dazu bedurfte es der souveränen künstlerischen Freiheit der Renaissance. Nun haftet der Blick nicht mehr an einer einzelnen besonders fein erfühlten Gebärde, sie ist immer nur eine Welle im Strome der Empfindung, der sich ungehemmt durch das ganze Bildwerk ergießt. Nun erscheinen die rituellen Handlungen nicht mehr als notwendiges Übel noch als willkommener Behelf, die Szene mit unangemessener Geschäftigkeit zu beleben — auch sie haben teil an der schmerzlich inneren Bewegtheit und sind unaufdringlich einbezogen in den getragenen, schwermütig stimmenden Rhythmus.

WUT UND HOHN

Die bisherigen Erörterungen mögen den Anschein wecken, als ob bei den wichtigsten Bildvorwürfen der spätmittelalterlichen Kunst das Leiden in geradezu erdrückender Weise vorwiege und ihren eigenen seelischen Gehalt ausmache. Aber gerade in die *Passionsszenen* hat das späte Mittelalter einen wirksamen Kontrast einzuführen gewußt: die Wut und den Hohn der Widersacher Christi, und es hat allmählich dieses Gegengewicht in demselben Maße verstärkt wie auf der anderen Seite den Ausdruck des Leidens. Mußte doch mit der zunehmenden Empfänglichkeit für die Schwere des Leidensopfers die Empörung der Christenheit über die dem Lamm Gottes zugefügten Grausamkeiten wachsen. Wenn in der stillen, beinahe antikisch heiteren Passion des 13. Jahrhunderts die Schergen eine oft imposante Würde zur Schau tragen und desselben Geistes Kindschaft verraten wie der tragische Held selbst, so regt sich schon im nächsten Jahrhundert der Wunsch, den milden gütigen Jesus von der gehässigen Rotte der Gottlosen möglichst abzuheben. Da nach damaliger Ansicht eine niedrige Gesinnung sich auch nach außen durch eine häßliche Erscheinung kundgeben mußte, so beginnt man damit, die Typen

dieser Gesellen zu vergröbern, ohne doch in der Regel die Dämonie des Bösen anders als durch ein nicht eben grauenerregendes bäurisches Profil mit Stülpnase und wulstigen Lippen andeuten zu können. Anfänglich finden sich diese zaghaften Versuche eines psychologischen Naturalismus nur selten, da ihnen ein starker Widerstand in der tiefeingewurzelten Liebe zu edlen, klassisch geschnittenen Gesichtern begegnete. Überhaupt sorgt das fein entwickelte künstlerische Taktgefühl des 14. Jahrhunderts dafür, daß das Element des Bösen im Bildganzen nicht überhandnehme. Noch müssen die Schergen bescheiden hinter dem Hauptspieler der Handlung zurücktreten, und nur selten wagen sie es, durch irgendeinen Wutausbruch die gelassene Stimmung zu zerstören (Abb. 73). Gewissenhaft und innerlich unbeteiligt, so führen sie ihren Auftrag aus, wie Leute, die nur ein Amt, aber keine Meinung haben. Nur hie und da sind sie mit ganzer Seele bei ihrem blutigen Geschäft, am häufigsten bei der Gefangennahme, in der schon das Passionale Kunigunde von 1312 den einen Soldaten die Zunge gegen den Herrn ausstrecken, den andern ihn am Haar reißen und die Faust gegen ihn erheben läßt.

Solche Anzeichen einer derberen Gesinnung mehren sich gegen Ende des Jahrhunderts, wenngleich auch die harmlos friedliche Erzählungsweise sich daneben behauptet. Nie aber tritt die Gemeinheit ohne einen Einschlag von Gutmütigkeit auf: der Schwammträger der böhmischen Kreuzigung, der noch für den sterbenden Christus die Hohngebärde der geballten Faust mit dem durchgesteckten Daumen hat, ist höchstens ein beschränkter Grobian, kein teuflischer Gotteslästerer. Eine entschiedene Wandlung tritt erst mit dem 15. Jahrhundert ein: jetzt begann man an der Schilderung auf die Spitze getriebener Brutalität Gefallen zu finden und räumte ihr einen breiten Platz in den biblischen Darstellungen ein. Nun kann es z. B. einem so sensitiven Künstler wie dem Meister der westfälischen Kreuzigung von 1410 einfallen, daß Johannes unter dem Kreuz durch zudringliche Juden aus seiner Trauer gerissen wird: einer zerrt ihn am Mantel, während ein zweiter ihn mit geöffnetem Munde, den er mit den Fingern breit zieht, verächtlich angrinst — eine Hohnäußerung, die sich fortan steigender Beliebtheit rühmen darf. Auch Maria ist jetzt zuweilen

in der Kreuztragung wie in der Kreuzigung den abscheulichsten Schmähungen, ja sogar Mißhandlungen ausgesetzt; am heftigsten natürlich aber entlädt sich die Wut auf das Haupt des göttlichen Dulders. Jetzt begnügt man sich bei der Dornenkrönung nicht mehr mit der eigentlichen Handlung der Szepter-Überreichung und der Krönung, man sucht Haß und Empörung gegen die peinigenden Büttel aufzustacheln, die wie ein Rudel Wölfe über ein wehrloses Lamm herfallen. Da packt einer den Herrn am Arm, ein anderer reißt ihn am Haar oder Bart, ein dritter, der sich breitbeinig vor ihm aufpflanzt, demonstriert ihm wohl, was er hätte tun oder lassen sollen, und der Überbringer des Szepters verfehlt nicht, seine ironische Devotion durch Knien und Mützeschwenken zu bezeigen. Die Geißelung dagegen, die wegen des einförmigeren Bewegungsschemas der Phantasie weniger Spielraum ließ, wurde zum Tummelplatz physiognomischen Ehrgeizes. Als einer der ersten gelungenen Versuche, den Affekt der Wut zu bannen, muß die Nürnberger Tafel von 1410 gelten; aus dem fanatischen Blick des einen Gesellen sprüht eine Wildheit, die kaum überboten werden konnte, obschon man immer neue Steigerungsmittel ersann. So findet z. B. der Meister des Altars in der Erfurter Regler-Kirche, daß der Vorgang doch nicht lautlos stattgefunden haben könne und möchte durch die weitgeöffneten Münder seiner Schergen die Illusion des Geschreies hervorrufen.

Diese Henkerbegeisterung, wie man die unverhohlen sich äußernde Freude an barbarischer Roheit genannt hat, ist aus der radikal gesinnten Kunstanschauung jener Zeit begreiflich. In ihrem Sturm und Drang glaubte sie den neuen Begriff von der Darstellungswürdigkeit alles Wirklichen am besten dadurch zu betätigen, daß sie gerade das Häßliche als eine charakteristische und lebensberechtigte Daseinsform möglichst auffällig und mit Behagen ausbreitete (Abb. 83). Erstaunlicher ist, daß die Vorliebe der ersten Naturalisten für den Abschaum der Menschheit mit dem fortschreitenden 15. Jahrhundert noch zunahm. War doch ein feinnervigeres Geschlecht herangewachsen und schaltete mit dem Erbe der Väter in selbstverständlicher Sicherheit; aber mit seinem aristokratischeren Gebahren kreuzte sich aufs seltsamste der Hang, die Verworfenheit in krassester Weise zu schildern. So wenig

Abb. 19. Wolgemut Werkstatt. • 1479

temperamentvoll der Meister des Sterzinger Altars in der Darstellung des Leidens sich erweist, an einem rüpelhaften Grinsen ist er aufs lebhafteste interessiert, und der Meister der Lyversberger Passion, bei dem die heiligen Personen ebenfalls beinahe maskenhaft unbewegt erscheinen, studiert eifrig den Paroxysmus geifernder Wut: hier kraust sich eine gemeine Stirn in Falten, dort pressen sich die Zähne in befriedigter Gier auf die Lippen. In den plumpen Gestalten, in den vertierten Zügen lebt nun eine unersättlich raffinierte Grausamkeit. Jetzt finden wir in der Dornenkrönung und Geißelung Hohnäußerungen, wie das Zungeausstrecken und dergl. nicht nur bei den müßigen Zuschauern, die ihr Scherflein beitragen zu müssen glauben, selbst die mit der Exekution betrauten Henker haben noch genügenden Überschuß an Kraft, um reichlichen Gebrauch von ihnen zu machen. Als wahre Fanatiker der Wut wissen sie der Situation immer neue Reize

abzugewinnen, ziehen sie etwa künstlich in die Länge, indem sie ihrem Opfer die Marterwerkzeuge zeigen, mit denen sie es überfallen werden oder kombinieren die Peinigungen mit virtuoser Geschicklichkeit, ein Scherge auf Wolgemuts Geißelung in Zwickau (Abb. 19) bringt es tatsächlich zuwege, in der rechten Hand die Peitsche zu schwingen, mit der geballten linken Christus ins Gesicht zu schlagen, mit dem Bein gegen sein Knie zu stoßen und obendrein die Zähne zu fletschen!

Eine Vorahnung ausgeglichener Menschlichkeit, der es nicht mehr sichtlicher Genuß ist, in den Niederungen sittlicher Verkommenheit zu verweilen, finden wir wiederum bei jenem Künstler, bei dem wir schon mehrfach Ansätze zu einem Gesinnungswandel bemerkten, bei Schongauer. Wenigstens verschmäht er die mimischen Experimente und gibt seinen Schergen ein menschenwürdiges Äußere. Allein über ein unsicheres Tasten nach einem gehobeneren Stil kam auch er nicht hinaus. Die üblichen Wutgesten machen sich bei ihm nicht weniger breit als bei einem Wolgemut, und um mit einem Vorgang wie der Gefangennahme die Gemüter zu packen, hält er es vonnöten, die Soldateska dem Abscheu des Beschauers auszuliefern. So kommt hier einem aus der Rotte der Gedanke, es sei ratsamer, den Strick um Christi Hals zu schlingen, statt wie bisher um seinen Leib. Ein so unscheinbarer Zug verrät, daß man sich noch immer für verpflichtet hielt, neue Verirrungen entmenschter Bosheit zu ersinnen. Und diese Verpflichtung blieb auch für viele spätere Künstler bestehen. Gewiß tat sich Cranach auf die Erfindung jenes Monstrums viel zugute, das mit einem Kolben auf den kreuzschleppenden Christus einhaut und ihm unter furchtbarem Geschrei einen Tritt in den Arm versetzt. Andere, deren Stärke nicht auf psychologischem Gebiet lag, warfen sich darauf, die Marterwerkzeuge, mit denen man den Sträfling vorwärts hetzte, in möglichst großer Mannigfaltigkeit vorzuführen, so mochte z. B. Wechtlin hoffen, durch die Schilderung eines wahren Arsenals solcher Instrumente seiner Darstellung dramatische Spannung zu sichern.

Es spricht zur Genüge für die Unersättlichkeit nach solcher Kost, daß jetzt noch ein neues Thema dieser Gattung, die Verspottung Christi zu Popularität gelangt. Ja sogar die Großen des neuen

Jahrhunderts waren anfänglich in diesem Geschmack befangen: In Dürers Großer Passion ertrinkt der gegeißelte Christus nahezu in dem aufgeregten Meer seiner Feinde, und Holbein, in seinem Jugendzyklus, ließ es sich angelegen sein, die Vorgänger durch ein Äußerstes an Grellheit zu übertrumpfen. Beide aber, Dürer wie Holbein, haben ihre Phantasie von jeder lärmenden Wüstheit zu reinigen gewußt, freilich auf vollständig verschiedenen Wegen. Dürer formt allmählich das fratzenhafte Gesindel zu Charakterfiguren großen Stiles um, in denen das Bizarre zum Ausdruck einer machtvollen Eigenwilligkeit wird — Holbein dagegen läßt unter dem überwältigenden Eindruck italienischer Kunst auch den Pöbel an der edlen Körperlichkeit und maßvollen Bewegtheit seines neuen Ideals teilhaben. Wenn in seinen spätesten Entwürfen zur Passion die germanische Freude an zugespitzter Mimik und charaktervoller Häßlichkeit wieder durchschimmert, so hält er sich doch fern von jeder Grausamkeitsorgie. Durch die mannigfachsten Kunstmittel, wie Schattengebung, Verkürzungen, Überschneidungen läßt er die Schergen so sehr hinter dem leidenden Christus zurücktreten, daß trotz ihrer Raserei aus den entsetzensvollen Vorgängen eine erhabene Heiligkeit leuchtet (Abb. 20 und 92).

SCHRECK UND VERZWEIFLUNG

Schon an diesem Punkte unserer Untersuchung sind wir zu dem Schluß berechtigt, daß die bildkünstlerische Eroberung der Affekte überhaupt als eine Tat des ausgehenden Mittelalters anzusehen ist. Besonders konnte die Darstellung jener Affekte, bei denen einer sich immer mehr zusammenziehenden zeitlichen Ausdehnung eine immer stärkere Intensität entspricht, nur einer Kunst gelingen, die sich des Momentanen vollständig bemächtigt hatte. Von hier aus wird es verständlich, daß Schreck und Verzweiflung ihren künstlerischen Ausdruck später finden als die bisher besprochenen Affekte konstanterer Natur. Noch das 15. Jahrhundert hat trotz allen Ringens nach dieser Richtung es nur zu schwachen Ansätzen gebracht, die erst das 16. Jahrhundert zur Blüte entwickelte. Allerdings hatte sich schon dem hohen Mittelalter mit

Abb. 20. Holbein. Um 1525

gewissen Bildvorwürfen die Notwendigkeit aufgedrängt, von Schreckenerfaßte Personen zu zeigen, wie in der Verklärung die am Boden hingestreckten oder kauernden Jünger; aber was aus diesen Darstellungen spricht, ist eine mehr oder weniger beharrende Gemütsverfassung, nicht ein Ausbruch momentaner Erregtheit. Auch ging man solchen in der Situation beschlossenen Schwierigkeiten tunlichst aus dem Wege. So führte man in der *Auferstehung* die Grabeshüter statt in Bestürzung über das ungeheure Ereignis einfach schlafend vor; selbst wenn einer oder der andere von ihnen wacht, wozu der größeren Mannigfaltigkeit der Stellungen halber schon das 14. Jahrhundert mit Entschiedenheit überging, so kann es geschehen, daß er ohne irgendeine Beziehung zum Vorgang ins Leere starrt, oder daß er ihn zwar bemerkt, aber nicht das geringste Zeichen des Erstaunens äußert (Abb. 74). Nur hier und da bezeugt eine unwillkürliche Handbewegung, daß diese statuenhaften Gestalten im Begriffe sind, sich in menschliche Wesen mit menschlichen Gemütsregungen zu verwandeln. Fast das ganze 15. Jahrhundert hindurch bedeutet es freilich ein Maximum an Lebendigkeit, wenn eine Hand erschreckt emporfährt oder abblendend sich über die Augen legt. So tief war die alte Vorstellungsweise eingewurzelt, daß noch der Meister des Deokarus-Schreins sich damit zufrieden gab, die Wächter in ungestörtem Schlaf das Grab umlagern zu lassen.

Aber schließlich erschien der Tag, der sie aus ihrer Starrheit aufrütteln sollte. Sein erster Verkünder ist wieder Schongauer. Aus einem neuen Gefühl für lebendige Wirklichkeit kommt ihm der scheinbar naheliegende Einfall, ihren Mund zu einem Entsetzensschrei sich öffnen zu lassen. Nun ist der Bann gebrochen; schon Holbein der Ältere gelangt in seinem Donaueschinger Altar zu einer weit kühneren Formulierung: Zwar behält er noch zwei schlafende Hüter bei, die übrigen aber hat eine wilde Angst gepackt, zwei versuchen zu flüchten, einer fährt schreiend aus dem Schlafe auf, und einer ist vom Grauen überwältigt aufs Knie gestürzt (Abb. 21). Gekrönt wird diese Entwicklung durch die Tafel Grünewalds. Besinnungslos taumeln die wehrhaften Soldaten, schlagen rücklings oder vornüber in ganzer Länge hin, krümmen sich wie geschlagene Tiere und versinnbildlichen mit ihrem wirren

Abb. 21. Holbein der Ältere. Um 1499

wüsten Durcheinander das irdische Treiben, aus dem sich in ruhevoller Majestät der Gott wie eine weiß glühende Feuergarbe emporschwingt (Abb. 22).

Nicht bei allen Themen ist der Anlauf so spät erfolgt und die Höhe so gradlinig erklommen worden. Denn wo das Bestreben, dem Bilde einen schnelleren heißeren Atem einzuhauchen, schon früher durchbricht, sind immer wieder Rückfälle in den alten statuarischen Stil zu verzeichnen. So hat man z. B. bei jenen *Marterszenen,* in denen durch ein plötzliches Himmelszeichen die Schergen von ihrem Vorhaben zurückgehalten werden, schon im beginnenden 15. Jahrhundert die Schilderung ihres Schrecks als unerläßlich erachtet. Selten aber hat man sich an einem schreienden

Abb. 22. Grünewald. Um 1510

Zurückfahren oder Hinstürzen versucht; im allgemeinen begnügte man sich mit zaghaften Gesten, etwa dem Pressen der Hände an den Kopf, oder zeigte statt des flüchtigen Affektes selbst den auf ihn folgenden Zustand: die Henker am Boden gelagert. So können je nach dem Temperament des Künstlers zu gleicher Zeit Werke ganz verschiedener Stilstufen entstehen, man vergleiche daraufhin die Georgsmarter bei Funhof mit der eines anonymen Niedersachsen. Charakteristisch ist nun, daß auch der selbstsichere Funhof zu einer so momentanen Bewegtheit nur bei einigen Figuren dieser kleinen, im Hintergrund sich abspielenden Nebenszene fortschreitet, während im großen Format seine Kunst durchaus noch archaisches Gepräge trägt. Hier liegen eben die Grenzen des Jahrhunderts, über die selbst das Genie Dürers nicht ohne weiteres hinausdrang. Unerschüttert, trotz Feuer und Steinregen, so verharrt auf dem Blatt von 1497 der Henker der heiligen Katharina; seine Ruhe wirkt doppelt altertümlich, weil alle Nebenfiguren von einer aufgeregten Bewegung ergriffen sind, einer Bewegung allerdings, die auch noch nicht völlig die frühere Starrheit abgestreift hat.

Eine wieviel packendere Sprache redet dagegen das Entsetzen in der nur wenig späteren „Eröffnung des 6. Siegels". Jetzt erst vollzieht sich die definitive Eroberung dieser Welt des Grauens, und zwar geht sie in solchem Sturme vor sich, daß bald darauf selbst ein so handwerklicher Meister wie der Autor der Oberweseler Apokalypse sich ohne Scheu in ihr bewegt.

Einen schlagenden Beweis dafür, daß erst die Renaissance den unklaren Bestrebungen des 15. Jahrhunderts Erfüllung brachte, liefert der *Totentanz.* Die in diesem Motiv enthaltene Mahnung, jeden Augenblick des Todes gewärtig zu sein, ist in mittelalterlicher Zeit niemals rein in anschauliche Form umgesetzt worden. Beigefügte Verse künden wohl von Schrecken und Angst der Überfallenen, in den bildlichen Darstellungen aber wahren sie ihre ruhige Haltung und erheben höchstens einmal die Hand zu leiser Abwehr (Abb. 23). In dem fortschrittlichsten der monumentalen Zyklen des 15. Jahrhunderts, dem Baseler Totentanz von ca. 1440, bringen die Entführten auch durch das Zurückweichen des Oberkörpers ihren Widerwillen unzweideutig zum Ausdruck. Noch

Abb. 23. Lübeckisch. 1489

aber vermag der Tod die Widerspenstigen zu bezwingen, nur Jüngling und Jungfrau muß er mit beiden Händen anpacken und fortreißen. Schon weniger leichtes Spiel hat er in einer Holzschnittfolge aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, wo seine Opfer ihm wohl einmal in den Haarschopf greifen, ihn mit der Faust würgen oder ihm gar einen Tritt in den Bauch versetzen. So sehr nun solche grotesken Motive dem Publikum behagen mochten, sie führten nur ab von dem eigentlichen Sinn der Darstellung, daß wir mitten im Leben vom Tode umfangen sind, und daß dem Unvorbereiteten das Sterben doppelte Pein bereitet. Erst Holbein machte dieses Thema zum Leitmotiv seiner Todesphantasien und schuf jene Visionen, deren dramatische Wucht weder mit der befangenen Lauheit der Fresken noch mit jener geräuschvollen aber im Grunde verlegenen Fassung der Holzschnittreihe etwas gemein hat. Hier belauert wohl Herrscher Tod seine ahnungslosen Opfer unbemerkt in ihrem Tun, dann aber packt er sie wie ein Wirbelwind, und von Entsetzen durchrüttelt, wissen sie augenblicks, daß sie dem Urfeind gegenüberstehen. Angstverzerrt ergreift der eben noch machtgeblähte Graf die Flucht, in stierer Verzweiflung weh-

Abb. 24. Holbein. Um 1525

klagt die verlassene Mutter am häuslichen Herde, von Furcht gepeitscht sucht der Mönch sich zu retten ⟨Abb. 24⟩, selbst die feiste Abtseele wird aus ihrer Lethargie gerissen, eine ganze Schiffsmannschaft bricht in Aufruhr aus, da der Allbezwinger den Mast zertrümmert. Aber auch die leiseren Töne fehlen nicht: unendlich rührend die Gebärde des Domherrn, der mit den Fingerspitzen nach einem Halt tastet, während der Kopf in erschreckter Frage zu dem stummen Mahner herumfährt.

Holbeins Werk, einzigartig und einsam innerhalb dieses Stoffkreises, war dennoch von den lebendigsten Strömen seiner Zeit gespeist und im Vollbesitze jener Schlag- und Schwungkraft des neuen Stils, dem auch alle anderen alt überlieferten „Bilder des Todes" wie frische Erfindungen entquellen. Schlecht und recht hatte man noch um 1430 in der *Legende der drei Lebenden und der drei Toten* die Lebenden bei dieser plötzlichen und furchtbaren Begegnung ohne jedwedes Zeichen des Schreckens aufgereiht oder allenfalls die Hände zeigend oder redend erheben lassen ⟨Abb. 25⟩. Dem Hausbuchmeister, dessen Werk ein Hauch modernen Geistes umspielt, ist schon mehr daran gelegen, Überraschung und Entsetzen zu malen. Was aber bedeutet sein Ver-

Abb. 25. Oberdeutsch. Mitte des 15. Jahrhunderts

such gegenüber der elementaren Gewalt einer oberdeutschen Zeichnung vom Anfang des nächsten Jahrhunderts! Es kann nicht deutlicher als hier zum Ausdruck kommen, daß der Stoff an und für sich im Kunstwerk nicht zur Erscheinung gelangt, sondern nur gestalteter Gehalt. Hier ist mit genialem Griff der zugrunde liegende Stoff dahin umgeformt, daß drei Reiter in einer gespenstischen Schlucht von fliegenden Gerippen überfallen werden. Mit der feurigen Kühnheit dieser Eingebung hält die Ausgestaltung im einzelnen Schritt. Einer der Reiter sucht in rasendem Galopp zu entkommen — vergebens, schon packt ihn das Skelett, der

zweite ist bei der Flucht zu Boden gestürzt, über seinem Haupt schwingt der Schnitter die Sense, der dritte fliegt rücklings vom scheu gewordenen Pferde, gleich wird ihn der Tod mit einem Knochen zermalmen (Abb. 26).

Schien nun diese Legende eine so dramatische Formung geradezu herauszufordern, weil ihre Handlung eine Reihe von Mitspielern umfaßt und leicht in verschiedene Akte zerlegt werden konnte, so hat doch die Renaissance auch in dem spröderen Thema, der *Begegnung des Todes mit einer Einzelfigur* Kampf und Katastrophe entfaltet. Um die primitive Formulierung zum Vergleich heranzuziehen, braucht der Blick nicht weit rückwärts zu schweifen. Noch der Hausbuchmeister bleibt hier durchaus mittelalterlich gebunden: Er gibt Mensch und Gerippe in ruhigem Nebeneinander und eine Andeutung der Spannung zwischen ihnen nur durch ihr tiefes Sich-in-die-Augen-blicken. Dieses unsäglich zarte Blatt ist ein Schwanenlied der alten Zeit. Schon mit Dürers ersten Griffelversuchen bricht unvermutet ein neuer Tag an. In der Gruppe des Todes und der Frau ist jenes Gegenüber von mildem Ernst und scheuem Aufhorchen als unzulänglich verworfen, ein gieriger brutaler Alter will die verzweifelt sich Sträubende höhnend zu sich hinüberreißen. Vergebliche Auflehnung wider das unentrinnbare Geschick, — das ist der Kern der Dürerschen Konzeption. Wenn trotz so grandiosen Wollens manches lahm ausgefallen ist, so liegt hierin ein letzter Tribut an die Vergangenheit. Nur wenige Jahre später ist jeder Rest von Zaghaftigkeit getilgt. In der um 1500 entstandenen Zeichnung ist der Tod ein siegestoller Triumphator, der mit einem Druck des Daumens das Menschenleben auslöscht wie eine Kerze. Als solcher geht er nun durch die Darstellungen des 16. Jahrhunderts. Wie hat z. B. Baldung die Angst der erliegenden Kreatur zu verewigen gewußt! Mit einem furchtbaren Satz überfällt der Tod (in dem Baseler Gemälde) die Frau, die sich zum Bade rüstet, gräbt die Zähne und die knöchrigen fühllosen Finger in ihr blühendes Fleisch, man glaubt den Schauder der tödlichen Umarmung zu fühlen, das Stöhnen aus dem zuckenden Munde zu vernehmen. — —

Man ist oft im Zweifel, ob die Blütezeit der deutschen Kunst noch der spätmittelalterlichen Epoche zuzurechnen sei, oder ob

Abb. 26. Oberdeutscher Meister. Anfang des 16. Jahrhunderts

das, was sie von ihr trennt, stärker ist als das gemeinsame Band. Bedenkt man ein wie verändertes Gesicht die Kunst erhielt durch die Fähigkeit, das Momentane des Affektes festzuhalten, so möchte man diese Errungenschaft als ein Merkmal der Neuzeit bezeichnen. Welche Kluft liegt beispielsweise zwischen der Ölbergszene in Dürers Kupferstichpassion und einer beliebigen Darstellung dieses Themas aus dem 15. Jahrhundert! Hier ein stilles Gebet, dort wilder Aufschrei aus tiefster Qual. Dieser Gegensatz ist tiefer verankert als in der Überlegenheit einer noch so genialen Einzelpersönlichkeit; er beruht auf dem Anwachsen des allgemeinen Kunstvermögens. Tatsächlich vergingen zweieinhalb Jahrhunderte, bis Bonaventuras Auffassung, in Gethsemane sei Christus als ein wirklicher Mensch in große Angst versetzt worden, künstlerische Form annahm.

Dennoch konnte schon das Mittelalter bei bestimmten Aufgaben sich der Darstellung von Angst und Verzweiflung nicht entziehen, nämlich beim *Kindermord und dem Jüngsten Gericht.* Es hat sich nun für diese Szene eine Reihe von Gebärden aufgespart, wie das Zerreißen der Kleider, das Raufen des Haares, das Hochwerfen der Arme und das Ringen der Hände über dem Kopf; auch hat es schon im 13. Jahrhundert versucht, mit mimischen Verzerrungen zu operieren. Aber aus mangelndem Interesse für die Bedingungen des menschlichen Organismus hat es diese Bewegungen an sich kaum jemals überzeugend gestaltet, wenn es auch zuweilen durch die Ausdrucksgewalt der Liniensprache eine starke Illusion psychischen Lebens erweckt. Wo es unter Aufgabe dieses Symbolismus sich um das anschaulich-dramatische Leben selbst bemühte, da konnte es nur Formen hervorbringen, die ihrem Sinne nicht entsprachen. Die Mutter z. B., die im Schottener Altar vom Anfang des 15. Jahrhunderts den Soldaten von der Ermordung ihres Kindes zurückhalten will, packt ihn nicht etwa gewaltsam, sondern berührt nur sanft wie zu einer Liebkosung seinen Arm. Der Spielkartenmeister, der wohl der Leidenschaft zu ihrem Recht verhelfen wollte, wußte nichts Fürchterlicheres zu ersinnen, als eine Frau den Kochlöffel gegen den Henker schwingen zu lassen (Abb. 27). Und nun vergleiche man damit, was Cranach aus diesem Kampfe gemacht hat: Der Soldat kann sich der

Abb. 27. Meister der Spielkarten. Um 1440

Angreiferin nur erwehren, indem er sie zu Boden wirft und den Fuß auf sie setzt.

Dieser Entwicklungsverlauf ist typisch für viele dramatisch gemeinten Erfindungen des Mittelalters. Verfolgen wir aber gerade das vorliegende Motiv bis zur Quelle zurück, so stoßen wir auf einen eigentümlichen Sonderfall. Wir begegnen ihm nämlich zuerst bei Bertram, jenem Manne, der inmitten des sanften Lyrismus seiner Zeit als einziger packend und eindringlich zu erzählen weiß und niemals bei bloßer Andeutung stehen bleibt. So gewinnt auch der Angriff der Mutter unter seinen Händen so leibhaftes Leben, daß sämtliche späteren mittelalterlichen Formulierungen weit dahinter zurückbleiben. Eine wie isolierte Stellung Bertram einnimmt, zeigt vielleicht noch deutlicher seine *Vertreibung aus dem Para-*

Abb. 28. Meister Bertram. 1379

diese (Abb. 28). Andere mittelalterliche Künstler stellten das Geschehnis so dar, daß Adam und Eva zwar mit der bekannten Schambewegung, aber voller Gleichmut das Paradies verlassen, in das sie einen letzten Blick zurückwerfen. Bei Bertram dagegen sind sie gehetzte Flüchtlinge, die sich vor dem feurigen Schwert des Engels kreischend zusammenkrümmen. Eine für damalige Zeit rätselhafte Meisterschaft bekundet sich in der Mimik wie in der Bewegung, in welcher gleichzeitig Scham, verzweifelte Angst und der Versuch der Abwehr enthalten sind. Auch hier überragt Bertram nicht nur seine Zeitgenossen — die genau um ein Jahrhundert jüngere Vertreibung der Kölner Bibel wirkt gegen seine Darstellung leblos und steif — ja sogar Dürers Holzschnitt kann sich an Kraft der Empfindung keineswegs mit ihr messen. Sie

findet ihr Gegenstück erst in Holbeins Blatt, das nun freilich durch die differenzierende Charakteristik von Mann und Weib und durch den Impetus der äußeren Bewegung das Werk des mittelalterlichen Meisters übertrifft.

Sehen wir von Bertram ab, so ist also Wunsch und Fähigkeit des Mittelalters, die heftigsten Affekte zu schildern, nur in sehr geringem Maße entwickelt. Die Kunst als Gleichnis des Ewigen sucht zunächst eine beharrende Zuständlichkeit zu schildern, in Umkehrung des Winkelmannschen Wortes kann man von ihren Gestalten sagen, daß ihre Oberfläche allezeit ruhig bleibt, mag auch in der Tiefe eine geistige Erregtheit zittern. Als später mit dem Eindringen des Naturalismus eine steigende Bewegtheit sie ergriff, hielt man sich doch noch von dem stärksten Leidenschaftsausdruck als einem allzu flüchtigen fern, und erst die Renaissance hat diese Seelenprovinz erobert. Nun schwindet der epische Charakter des Vortrags, um dem dramatischen Platz zu machen. In dieser Abfolge offenbart sich ein Gesetz von allgemeiner Gültigkeit, nämlich, daß — wie in der Dichtung — die epische Gestaltungsweise der dramatischen zeitlich vorangeht. Ist innerhalb unserer Betrachtungsweise die Renaissance als Endpunkt einer Entwicklung anzusprechen, so schließt das nicht aus, daß sie im Hinblick auf den Gesamtverlauf der europäischen Kunst nur eine Vorstufe des hochdramatischen Barocks bildet.

LIEBE

Die künstlerische Vorstellung wird nicht, wie man annehmen möchte, durch den Bildvorwurf in genau vorgezeichnete Bahnen geleitet, sondern schaltet mit ihm als völlig souveräne Macht. So formt die Kunst jahrhundertelang aus den christlichen Leidensthemen Triumphgesänge auf die göttliche Majestät, und ebenso lange und in ebenso selbstherrlicher Weise mißachtet sie den anderen Kerngedanken des Evangeliums: die Liebe. Unnahbar, allem Irdischen entrückt und unerbittlich strengen Blickes, so malte sich das hohe Mittelalter das Bild des Heiligen. In diese Sphäre wird auch der scheinbar menschlichste Gegenstand, die

Abb. 29. Salzburgisch. Zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts

Madonna mit dem Kind, erhoben. In eherner Feierlichkeit, mehr bedrohlich als verheißend, bietet die Gottesgebärerin den ernsten segnenden Knaben dem Beschauer dar, und diese Erdenferne waltet auch dann vor, wenn eine Zärtlichkeitsaufwallung die starre Reglosigkeit durchbricht, Maria etwa ihre Wange an die des Kindes schmiegt oder dieses liebkosend die Hand an ihr Kinn legt (Abb. 29).

Erst die Gotik haucht dem Madonnenbilde eine neue Seele ein. In dem Wunsche, sich der Jungfrau mehr mit dem Herzen zu nähern, wandelt man die in Heiligkeit thronende Weltenkönigin zur innigbeglückten Mutter. Niemals hat sich ein Geschmacksumschwung rascher vollzogen. Fast gleichzeitig mit der Miniatur des Konrad von Scheyern von 1241, in der das roma-

Abb. 30. Böhmischer Meister. Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts

nische Ideal noch eine reine und überwältigend großartige Form findet, entstehen in Köln Gebilde von ganz irdisch lächelnder Milde. Bald breitet sich diese aus Frankreich herüberflutende Geschmackswelle über Deutschland aus, nimmt aber oft einen an italienischen Vorbildern genährten, hoheitsvollen Ernst der Auffassung an, sodaß die süße Heiterkeit französischer Madonnen einem etwas schwereren versonnenen Wesen weicht. In sanfter verträumter Güte blickt Maria nun auf den Beschauer oder zum Kinde hinab. Im übrigen jedoch klingt die statuarische Steifheit des Repräsentationsbildes noch nach; fühlbar besonders dann, wenn der Versuch sich von ihr zu befreien, so unbeholfen ausfällt, wie in dem Schulbilde des Theodor von Prag, wo ein praller fingerlutschender Säugling das Huldigungsobjekt für königliche Stifter

Abb. 31. Kölner Meister. Um 1400

vorstellt. Anderwärts wagt sich das Streben nach freier Lebendigkeit nur verschämt hervor, etwa wenn das Kindchen in scheuem Verlangen die Arme nach der Mutter ausstreckt oder still mit ihren Fingern spielt.

Diese holde Schüchternheit verleiht auch Maria, zumal in einigen böhmischen Gnadenbildern, einen bestrickenden Liebreiz (Abb. 30). Nicht aus einer bestimmten Gebärde spricht ihre Zärtlichkeit, sondern sie durchdringt ihr ganzes Wesen wie ein „stilles süßes Getön der Seele" (Suso). Als höchstes Vorbild beschaulichen Lebens im Sinne der Mystiker verliert sie sich niemals vollständig an die Wonnen des Augenblickes. So bewahrt sie ihre Würde auch in den Paradiesesgärten von Anfang des nächsten Jahrhunderts, die am ungebundensten die himmlischen Freuden ver-

herrlichen und über denen ein Duft von Lenz und Minne liegt. Da greift das Kindlein in ein Blumenkörbchen oder spielt mit der Kette der Mutter, es musiziert sogar auf einem Instrument, das eines der zarten Jungfräulein ihm reicht — Maria aber blickt sinnend zur Seite oder versenkt sich andächtig in ein heiliges Buch. Mit ihrer blumenhaften Zartheit vermählt sich ein gehaltener Ernst, von dem die heitere Kindlichkeit des Knaben sich um so lieblicher abhebt. Durch die innige Verschmelzung solcher Kontraste erscheinen besonders die Kölner Madonnenbilder von jenem ab, das seinen Namen von der Wickenblüte in Mariens Hand empfängt (Abb. 31), bis zu Lochners liebeseligem Rosenhag geschwisterlich verwandt.

Mit dem zunehmenden 15. Jahrhundert stoßen wir nun wieder auf jenes merkwürdige Phänomen, dem wir schon bei der Trauer um Christus begegneten: die Atmosphäre milder Zärtlichkeit, die eben noch alle Dinge umhüllte, sinkt zu einer beinahe frostigen Stimmung herab. Diese trockene Nüchternheit wird nun nicht wie in den Niederlanden durch bürgerliche Behaglichkeit ausgeglichen, sondern man kehrt zurück zu einer jetzt freilich arg verdünnten Kirchlichkeit. Selbst im engsten Kontakt mit den lebensprühenden Darstellungen eines Bouts entstehen so farblose Gebilde wie beim Meister des Marienlebens, auf dessen Berliner Bilde Maria bei aller Anmut mit einer gewissen Teilnahmslosigkeit bildauswärts sieht, während das Kind unbestimmten Blickes einen Arm ziellos hebt (Abb. 32). Und wenn das Kind nach einer Blume greift oder ein Vögelchen hält, so geschieht es mit einem eigentümlich spitzen Ernst, der die seelische Gelöstheit völlig eingebüßt hat. Die hieratische Form belebt sich nicht mehr von innen her, nachdem die ihr von der Gotik zugeführten Säfte versiegt sind; nur von außen wird an ihr gerüttelt, und so können wieder solche Zwitterbildungen zwischen Kirchen- und Genrebild entstehen, wie wir sie im 14. Jahrhundert ebenfalls angetroffen haben. Bei einem Pacherschüler z. B. steckt das Kind einen Finger in den Mund, während über ihm die Taube des Heiligen Geistes schwebt! Noch stärker schwankt der Sippenmeister zwischen dem Intimen und dem Sakralen: seine Maria säugt unbekümmert ihr Kindchen, während sie als Königin auf der Mondsichel thront, von Gottvater gesegnet, von Heiligen und Stiftern verehrt.

Abb. 32. Meister des Marienlebens. Um 1470

Man sieht: die harmonische Unbefangenheit, die ein Werk, wie das Frankfurter Paradiesesgärtlein so köstlich macht, ist ganz und gar verloren. Selbst in jenen Schongauerschen Bildchen, die nichts als Familienszenen geben wollen, mit Ochs und Esel und dem emsigen Hausvater, sitzt Maria feierlich, womöglich in vollem En-face in der Mitte, und der Einfall, sie aus einer Traube für das Knäblein eine Beere zupfen zu lassen, hebt ihre repräsentative Würde nicht auf, sie gibt ihr nur einen Anflug von gewählter Zierlichkeit. Auch von den höchsten Leistungen einer so gearteten Zeit darf man nicht erwarten, daß die innige Liebesbeziehung ihre Dominante bilde. So hat Schongauer in seinem Kolmarer Meisterwerk das vollkommene Gegenbild geliefert zu jenen minniglichen Darstellungen, in denen Mutter und Kind einander selig anschauen und zu einem einzigen Wesen zu verschmelzen scheinen. Obschon eng umschlungen, wenden sich hier die Ge-

sichter, jeder Gegenwartsfreude bar, voneinander ab, ihren seherischen Blicken scheint sich die tragische Zukunft zu enthüllen ‹Abb. 89›.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts atmet das Marienbild eine neue Wärme aus. In liebenswürdiger Ungezwungenheit sitzt Maria auf dem Peringsdörffer Altar dem heiligen Lukas Modell. Und bei Holbein finden wir eine größere Herzlichkeit als je zuvor: zärtlich neigt Maria ‹in dem Bildchen der früheren Sammlung Kaufmann› das Haupt zu ihrem Kinde, streichelt ihm kosend das Kinn und sucht seinen Blick mit dem ihren, in der Nürnberger Tafel nimmt die Umarmung beide so sehr in Anspruch, daß ein Engel dem Knaben die Weltkugel abnehmen muß. Mit diesem kaum faßbaren Lächeln, das auf dem keuschen Antlitz der Madonna schwebt, mit dieser versonnenen Anmut hat nur der Deutsche sein Traumbild vollkommener Weiblichkeit geschmückt, so lebte sie in Luthers Seele, als er den von der Kirche feierlich und unterwürfig ausgelegten Engelsgruß „gratia plena" übersetzte: Du Holdselige.

Ließen sich bisher die psychischen Faktoren eines Zeitabschnittes auf einen gemeinsamen Nenner bringen, ja, schien die Zeitstimmung sich oft in einem einzigen Werk zu kristallisieren, so beginnt um die Wende des Jahrhunderts eine schwer übersehbare Fülle der verschiedenartigsten seelischen Inhalte Gestalt zu gewinnen. Dürer allein nimmt es in dem Reichtum seelischer Melodik mit der gesamten Vergangenheit auf und bringt ihre Gedanken zum Reifen, indem er sie konsequent zu Ende denkt. Gleich in seinem ersten nach der Heuschrecke benannten Stich, übertrifft Maria durch die Intensität des Blickes, mit dem sie das Kind gleichsam aufzusaugen scheint, alle ihre Vorgängerinnen, und „Maria mit den vielen Tieren" überstrahlt mit ihrer sonnigen Heiterkeit die weltlich freiesten der älteren Schöpfungen. Das anspruchslose Blättchen von 1503 ‹Abb. 33› bringt die schließliche Erfüllung aller Versuche, den kirchlichen Bildvorwurf in einen rein menschlichen zu überführen, das junge Weib wie der Bambino — beide ganz hingegeben an die Funktion des Nahrunggebens und -nehmens — haben auch den letzten Rest göttlicher Erhabenheit abgelegt, den weltflüchtenden Idealismus hat eine

Abb. 33. Dürer. 1503

pantheistische Liebe zu allem Irdischen verdrängt. Das Altarbild freilich wird von jener harmlosen Munterkeit nicht ergriffen, immerhin wird das Rosenkranzfest durch den heitern Glanz festlicher Repräsentation zu einer erlesenen Schaustellung von weltlichem Gepränge. Die einmal dem irdischen Leben dienstbar gewordene Kunst lockt es nun, allen seinen vielfältigen Regungen nachzugehen. In jeder neuen Dürerschen Gruppe erklingt ein anderer Gefühlston: hier ist sie von träumerischer Innigkeit umwoben, dort von schlichtem Ernst durchdrungen, bald strebt sie in feierlicher Monumentalität empor, bald im Strahlenglanz jubelnder Schönheit.

Abb. 34. Holbein. 1519

Nimmt man die Darstellungen der anderen Meister hinzu, so könnte man sich in einem Labyrinth seelischer Gestimmtheiten verlieren, zöge sich nicht als allverbindender Faden das Grundgefühl der Mutterliebe hindurch. Ist sie es doch, der die Verherrlichung durch die Kunst zuteil wird, nachdem die streng religiöse Vorstellung aufgehört hatte, Anlaß des Bildschaffens zu sein. Ausnahmsloser noch als bei Dürer, dem zuweilen die schöne Form Selbstzweck ist, wird dieses Thema bei Grünewald und Baldung, bei Cranach und Holbein zum Ausgangspunkt der Gestaltung. Die Variationen fallen allerdings verschieden genug aus. Heiter beglückt erscheint Maria in Cranachs Halbfigurenbildern, mädchenhaft sinnig bei Altdorfer, als Frau von sinnlich süßer Melancholie in Burgkmairs Nürnberger Gemälde. Zu kräftigen Durakkorden greift Holbein, besonders in den frühen Zeichnungen. Da ist

Maria ein reizender neckischer Backfisch ⟨Abb. 34⟩ oder eine robuste Hausfrau, die den Säugling mit offenem Munde anstaunt. Auch wenn sie ein wenig von italienischer Vornehmheit annimmt, bewahrt sie ihre kernig gesunde Natur, die in dem Baseler Orgelflügel ihre Erscheinung der eines germanischen Heldenweibes annähert, und sie bleibt ganz erdennah sogar auf der Altartafel, wo sie die wolkenlose Ruhe umfriedigten Daseins spiegelt ⟨Solothurn⟩. Unter den Holbeinschen Madonnen trägt allein die Darmstädter durch ihr demutreiches Magdtum und ihre huldvolle Güte einen unsichtbaren Heiligenschein.

Wie für Holbein lag auch für Baldung die Gefahr nahe, aus Freude am Menschlichen dem Allzumenschlichen zu verfallen. Doch hat auch er sich aus einer etwas hausbackenen Derbheit zu einer lichteren Region emporgeschwungen. Sein Weg verläuft aber in entgegengesetzter Richtung wie der Holbeins. Hatte dieser auf der Höhe seines Schaffens, um die Madonna von ihrer Erdenschwere zu befreien, ihre Mütterlichkeit gedämpft, so rückt Baldung umgekehrt diese immer mehr ins geistige Zentrum und nimmt ihr nur die bürgerliche Enge. So erinnert auf dem Bildchen des Germanischen Museums ⟨Titelb.⟩ Maria in nichts mehr an die sittsame Hausfrau — in mystischer Verzücktheit hält sie den Jesusknaben umschlungen. Wie die Pracht ihrer Körperlichkeit irdisch, aber ins Heroische gesteigert ist, so ist ihre Seele von dieser Welt und ihr dennoch entrückt. Wie in Dürers Kupferstich von 1503 liegt hier ein Werk vor, das bei aller Anspruchslosigkeit ein vollwertiges Gegenstück zum mittelalterlichen Repräsentationsbilde darstellt. Aber hier tritt dem Kirchlichen nicht — wie in jenem Stich — das Weltliche gegenüber, sondern der mittelalterlichen Religiosität die moderne. Gähnte einst ein unüberbrückbarer Abgrund zwischen der transzendenten Sphäre des Heiligen und dem irdischer Unzulänglichkeit verhafteten Beschauer, so spiegelt sich jetzt im Bilde sein eigenstes geheimstes Leben. Erschienen dort die Heiligen als inkarnierte Gottheiten, von den Gläubigen in weltferner Vision erschaut, so sind sie ihm nun wesensverwandt, selber Gottsuchende und heilig nur durch ihre eigene fromme Ekstase.

Kündigt sich in einer solchen Auffassung der Anbruch der Neu-

zeit an, so lebte daneben doch die mittelalterlich-dualistische Weltanschauung fort. Blicken wir noch einmal auf Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer, so fühlen wir jetzt erst deutlich, wie die bei Baldung uns so menschlich nahe Gruppe hier — trotz ihrer innigen Gemeinschaft mit den verehrenden Stiftern — zu übermenschlicher ewigkeitssicherer Existenz emporwächst. Auch wird nun erst ganz verständlich, warum hier der Hauptakzent nicht auf der Beziehung zwischen der Jungfrau und dem Kinde liegt: nicht auf ihre gefühlshafte, sondern auf ihre geistige Bedeutung kam es Holbein an, und nur, daß er das Gefühl dennoch als Oberton mitschwingen läßt, kennzeichnet ihn gegenüber dem Mittelalter als den Mann der Renaissance. Wer nun den Abstand des Holbeinschen von dem Baldungschen Werke durch die Verschiedenheit der Bildgattungen — Altargemälde dort intimes Andachtsbildchen hier — erklären möchte, wird diese offenbare Gegensätzlichkeit als tieferliegend anerkennen müssen bei Nennung des Namens Grünewald. In den Marienbildern des Stuppacher und Isenheimer Altars lebt nichts von außermenschlicher Idealität. So viel auch auf Wunsch der Auftraggeber an tiefsinniger Dogmatik hineingeheimnißt worden ist, das lebendig wirksame Bildgeheimnis ist einzig und allein der zwischen Mutter und Sohn kreisende Strom der Liebe, die trunkene Daseinswonne, das inbrünstige Aufgehen des einen in dem andern. Wie bei Baldung ist die Trennung von Himmel und Erde aufgehoben. Senkt sich dort die Taube des Heiligen Geistes tief hinab auf die in Beschauung Vergotteten, so jauchzt hier die Erde hinauf zu dem geöffneten Himmel, zu Gott und seinen Heerscharen, die doch nur ein Gleichnis sind für die höhere Wirklichkeit der Seele, nur eine Ausstrahlung ihrer eigenen Kraft.

So hat sich neben der naturalistischen Diesseitsfreude ein mystischer Monismus aus dem Schoß des Mittelalters gelöst, die zusammen mit dem fortbestehenden idealistischen Dualismus die weltanschaulichen Elemente der neuen Kunst bilden. Dank dem Neben- und Ineinander dieser drei Grundfarben erscheint die moderne Kunst, verglichen mit der einfarbigen des Mittelalters, wie ein schillernder Teppich von verwirrender Buntheit.

Abb. 35. Liber Viaticus. Um 1360

Von allen Themen sind die der Liebe am ehesten geeignet, die seelische Temperatur der Zeiten anzugeben. So beschreibt die Entwicklungslinie des Madonnenbildes eine deutliche Kurve von der eisigen Größe romanischer Zeit, in der jedes Liebesgefühl schweigt, zu der minniglichen Süße vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, von hier zu spätgotischer Dürftigkeit und endlich zur Lebensgeschwelltheit der Renaissance. Noch sinnfälliger wird dieses Auf und Ab, wenn man die übrigen Darstellungen der Liebe vorüberziehen läßt. Das spröde Thema der *Anna Selbdritt,* das die Romantik unter gänzlichem Verzicht auf lebendigen Gefühlsaustausch in strengste Symmetrie preßt — mit welch hinreißendem Schmelz haben es die böhmischen Illuminatoren umkleidet (Abb. 35). Eine Gestalt gewordene Vision des Dichter-Mystikers Suso, neigt sich Maria „voll Zartheit zu ihrem Geminnten", das Kindlein „reckt sich mit seinem Köpfchen und mit den Bewegungen seines Körperchens zur zärtlichen Mutter auf und zeigt seine Herzensfreude mit lieblichen Gebärden", und auch Anna, die wie ein gütiger Schutzgeist die beiden umfängt, ist in diese liebeatmende Stimmung eingesponnen. Auch jenem Meister, der um 1420 im Ortenberger Altar das Bild der *Heiligen Sippe* schuf, schwebten wie Susos schwärmerischem Sinn die Heiligen

Phot. Müller, Nürnberg

Abb. 36. Fränkischer Meister. • Um 1430

als eine fröhliche Gesellschaft vor, deren Angesichter in festlicher Wonne erstrahlen. Da schmiegen sich die Kinder in liebevoller Zutraulichkeit an ihre Mütter, ja, der kleine Jesus bietet einer Heiligen seinen Mund zum Kusse dar.

Doch die Träume vom Paradiese verwehten, als man auf der Erde Heimatrecht erwarb, und in der Tagesklarheit erlosch der rosenfarbene Glanz frommer Poesie. Schon in dem Epitaph in St. Sebald von ca. 1430 ist Anna Selbdritt zu einer fast seelenlosen Gruppe erstarrt (Abb. 36). Später nahm man an diesem bloßen Da-Sein wieder Anstoß, wußte es aber nur durch eine Bewegtheit recht äußerlicher Natur zu bereichern, etwa dadurch,

daß man das Kind nach einem Apfel greifen oder in einem Buch blättern ließ. Das Streben nach gemessener Würde und der Wunsch realistisch lebendig zu erzählen, bekämpften einander beständig und erzeugten besonders in den Sippendarstellungen die sonderbarsten Kreuzungen zwischen kirchlichem und weltlichem Stil. Wolgemut z. B. möchte die Szene des Zwickauer Altars mit frischen spielfrohen Kindern beleben, und wenn sie ihm auch zu unkindlichen kleinen Männchen geraten, so zerstören sie doch das feierlich stille Nebeneinander der übrigen Heiligen. Anderwärts bemächtigt sich auch dieser einige Bewegung, aber so gezwungen wendet sich dann dieser oder jener zu seinem Nachbar, so steif ragt eine Blume zwischen den schön gestellten Fingern einer Frau, daß man an die Familienbilder unbeholfener Kleinstadtphotographen gemahnt wird.

Diese Befangenheit wirft das 16. Jahrhundert wie eine Schlangenhaut ab und gebietet nun frei über die Fülle seiner urwüchsigen Kräfte. Gerade in unseren beiden Szenen zeigt es sich von seiner frischen volkstümlich derben Seite. Ihr würziger Erdgeruch unterscheidet sich von dem Duft, der ihnen im späten 14. und 15. Jahrhundert entströmte in eben der Art, wie die Knittelverse des Hans Sachs von den lyrischen Blüten des Minnesanges. Was für humorvolle Einfälle hat allein Cranach, und zwar zu einer Zeit, da er schon behäbiger Hofmaler war. Da werden die Kinder gestillt oder gekämmt, eins gleitet mit dem Köpfchen nach unten vom Schoß der Mutter, rittlings auf einem Steckenpferdchen lutscht ein anderes an einer Zuckerstange, und die Alten schwatzen dazu, lesen oder schlafen. Wie unfrei sind demgegenüber noch die Motive sowie deren Gestaltung bei Strigel, obwohl es auch ihm nicht so sehr um Feierlichkeit als um genrehafte Familienszenen zu tun war. (Man beachte etwa den kleinen Johannes Evangelista, der wie ein braver Knabe bei der Schulaufgabe über das Heilige Buch gebeugt sitzt.) Breite Behaglichkeit durchdringt auch die Darstellungen der Anna Selbdritt. Da zieht die verliebte Großmutter den strampelnden Kleinen an sich, oder bereitet ihm sorglich die Wiege (Altdorfer B 14), bei Baldung halten sich Anna und Maria unter vertraulichen Gesprächen umschlungen, während der Bub die Mutter mit beiden Händen am Arm reißt, um ihre

Abb. 37. Baldung Grien. Um 1511

Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Wenn es jetzt beliebt wird, Joseph oder den Gemahl der Anna dem Vorgang als schmunzelnde Zuschauer zu gesellen, so geschieht es in der Absicht, den Eindruck idyllischer Heiterkeit zu verstärken (Abb. 37).

Es hat sich herausgestellt, daß sämtlichen Bildgattungen, deren Mittelpunkt die Madonna bildet, in der Spätgotik eine seelisch gleichgültigere Form eignet als zu irgendeiner anderen Zeit. Trotzdem wäre es voreilig, von hier aus einen endgültigen Rückschluß auf den état d'âme dieser Zeit zu wagen. Ist es doch denkbar, daß sie zu kirchlicher Strenge sich mehr verpflichtet glaubte als andere Perioden, und nur durch diese Hemmung den Anschein kühler Teilnahmslosigkeit erweckt. Der Sachverhalt muß sich bei

Abb. 38. Schüchlin. 1469

Themen klarstellen lassen, die von sich aus nicht zu repräsentativer Ausformung einladen.

Solche Themen boten sich in der *Heimsuchung* und der *Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte* dar; jedoch es mag gleich gesagt werden: auch sie unterliegen derselben Abschwächung. Hatte das hohe Mittelalter in der Begrüßung Mariens und Elisabeths die Heiligkeit eines großen Moments fühlbar gemacht, legten die Meister von der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts sie aus als liebreiches Neigen von Herz zu Herz – ein Pacher, Schüchlin, Zeitblom fanden die seit altchristlicher Zeit gebräuchliche Umarmung unangebracht: in gemessener Entfernung reichen die beiden Frauen einander die Hand, und gelegentlich hebt sich eine der freien Hände, wie um einer größeren Herzlichkeit Einhalt zu tun (Abb. 38). Zu ihr findet erst das 16. Jahrhundert den Weg zurück; am Eingang der neuen Phase steht das

Abb. 39. Oberdeutscher Meister. Um 1500

gemütvolle oberdeutsche Bild der Budapester Galerie (Abb. 39), auf dem Elisabeth in schwärmerischer Ergebenheit die Hand Mariens küßt.

Fast noch merkwürdiger ist die Veränderung, die in spätgotischer Zeit die Begegnung unter der goldenen Pforte erfährt, weil diese Darstellung äußerlich den alten Spuren folgt. Aber wiewohl hier im ganzen 15. Jahrhundert die Umarmung beibehalten wird, so zeigt sich doch — etwa bei einem Vergleich von Witz und Meister Bertram (Abb. 40 und 41), — daß an Wärme des Gefühls und Impuls der Bewegung nicht weniger als alles verloren gegangen ist. Auch hier ist, wie in der Heimsuchung, den Neueren garnicht soviel am Ausdruck der Gemütsbewegung als an preziöser Vornehmheit gelegen: so rückt schon um 1430 ein

Abb. 40. Meister Bertram. • Um 1390

Nürnberger Meister die Figuren so weit auseinander, daß Joachim nur mit Mühe die Hände auf die Schultern seines Weibes legen kann. Ein anderer läßt Anna an der Wende ihres Schicksals mit demonstrierender Gebärde einen Sermon halten, und beim Meister des Marienlebens sieht die Umarmung, in der sich die Gatten kaum aneinanderschmiegen, fast aus, wie eine sanfte Abwehr von Seiten der Frau. Wieder bricht die ungekünstelte Empfindung erst im 16. Jahrhundert durch. Wie im Dürerschen Marienleben Anna hingenommen an Joachims Brust sinkt, und dieser mit innig mildem Blick sie in beherrschter Männlichkeit stützt, das zeugt von einer Hinneigung zum Einfachen, Wahren und Bedeutenden, die alle zierlichen Äußerlichkeiten von sich weist (Abb. 42).

So liegt also der entwickelte Stil des 15. Jahrhunderts wie eine

Abb. 41. Konrad Witz. • Um 1440

Senke zwischen dem höher anschwellenden Gefühlsleben des späten 14. und dem ragenden Gipfel erfüllter Menschlichkeit des 16. Jahrhunderts. Die frische Unbefangenheit der früheren Gotik ist erstarrt zu blasser Konvention, die nur für geschraubte und eingeschnürte Gefühle Raum hat. Erscheint vor solchen Eindrücken die Bezeichnung „Spätgotik" für diese Phase gerechtfertigt, so muß man sich gerade hier erinnern, daß jeder Name zu Irrtümern verführt. Insofern aristokratische Vornehmheit das Ideal belasteter Erben zu sein pflegt, ist diese Zeit allerdings als ein Ausklang zu verstehen. Vergegenwärtigt man sich aber andererseits ihr rücksichtsloses Ringen um lebenswahre Dramatik — wie wir ihm

Abb. 42. Dürer. • 1504

besonders in den Passionsszenen begegnet sind — so hat sie durchaus den Zukunftswillen zu neuen Zielen eilender Jugend.

Wenn auch die mittelalterliche Kunst fast ausschließlich im Dienste der Kirche stand, so öffnet sie doch schon am Anfang des 15. Jahrhunderts dem *Liebespaar* ihr Reich. Aber dieser Einzug ist nicht von welt- und sinnenfrohen Klängen begleitet. Der Illustrator von Veldekes Äneide z. B. ist zwar kühn genug, Äneas und Dido in engster Umarmung vorzuführen, aber ach! diese körperliche Nähe ist durch keinen Schimmer süßer Trunkenheit verklärt, ja, auch in den huldreichen Armen der Venus schmilzt

nicht die ingrimmige Laune des Kriegsgottes. Der wackere Zeichner steht sichtlich im Banne seelischer Gehemmtheit, wie ja auch in der gleichzeitigen Literatur die Reflexion nur selten von ungebrochener Empfindung überwunden wird. Diesen glücklichsten Improvisationen des Minnesanges aber, in denen sich anschauliche Phantasie mit heiterer Grazie zur Verherrlichung irdischer Liebe vereinen, sie finden ihr bildkünstlerisches Gegenstück erst ein Jahrhundert später in der Manessischen Handschrift (Abb. 43). Ihre in taufrischem Maienglanz strahlenden Gestalten legen Zeugnis ab für die beseelende Kraft der Gotik, die jene gravitätische Unbeholfenheit überwand und sie zu Leben und Liebe erweckte. Man wird kaum gewahr, daß diesen kosenden Umschlingungen langher überlieferte Liebesgebärden zugrunde liegen, und daß die seelischen Inhalte der Darstellungen sich immer noch in den Bahnen höfisch konventionellen Minnedienstes bewegen. So unterfängt sich zwar einer der Ritter, die vor ihm fliehende Dame seines Herzens an den Locken festzuhalten, die anderen aber schicken sich niedergeschlagen in diese stolze Abweisung, einer bietet sich gar mit unterwürfig gekreuzten Händen dem Speere dar, den eine kühne Reiterin gegen ihn zückt. Von solcher Ergebenheit lassen sich dann die Schönen erweichen, sie reichen dem Erwählten ein Kränzlein und kreuzen im Gelöbnis ihre Hand mit der seinen, sie lassen ihn an ihrem Herzen ruhen —

> Ein Leib, eine Seele, ein Blut, ein Mund . . .
> Nah, Arm in Arm, in Seligkeit und Ruh . . .
> Wohl dem, dem je ward solch Gemach.
> Gott selber sieht da lächelnd zu.
>
> (Reinmar v. Zweter.)

Der hingebungsvollen Zärtlichkeit und der schelmischen Anmut, die in den melodischen Linienzügen der manessischen Miniaturen Gestalt gewann, kann sich auf lange Zeit nichts an die Seite stellen. Mit dem Aufkommen der graphischen Techniken mehren sich zwar die weltlichen Darstellungen erheblich, und man begegnet nun Liebespaaren in Büchern und Monatskalendern, auf Einzelblättern und den nach solchen gefertigten Tonmodeln. So sehr man aber auf immer neue überraschende Erfindungen bedacht war, so zeigte man doch nur im Ausmalen der äußeren Situation einige

Abb. 43. Manessische Handschrift. Um 1350

Phantasie und begnügte sich im übrigen mit einer erstaunlich geringen Anzahl psychologischer Motive. Schon der Meister der Liebesgärten fühlt, daß das Liebesglück seiner Paare, die er in verdrießlichem Gespräch oder Hand in Hand zeigt, nicht genug zu fesseln vermag und würzt sein Idyll durch ausführliche Tafelfreuden.

Andern lag es noch ferner, bei dieser Gelegenheit nach einem Ausdruck starker Gefühlswallungen zu suchen, sie beschäftigten die Paare mit Schachspiel und Musizieren, zeigten sie ohne viel Federlesen im Badekübel (Abb. 44) oder unter der Bettdecke und versuchten, durch das Nebeneinander bekleideter und nackter Figuren interessant zu wirken. Wer etwa doch das Liebesfeuer selbst zu schildern unternahm, der griff zu Scherzen und Liebkosungen handgreiflichster Natur, wovon man sich z. B. in

den Badehausszenen des Bandrollenmeisters überzeugen mag. Zwar fehlen gefühlvolle und schwermütige Weisen nicht ganz — so läßt der Meister E S ein Jungfräulein ihrem Liebsten den Helm abnehmen und beide sinnend, wie in banger Vorahnung, vor sich hinblicken. Die eigentliche Meinung der Zeit über die Minne aber spiegelt sich in dem reizenden Symbol eines Tonmodels. Da lockt sie in Gestalt eines zauberischen Weibes mit dem Liebesapfel die Männer zu sich heran, die sie im Narrenkleide mit tollen Verrenkungen umtanzen.

So hat sich der empfindsame Liebeskult von einst zu einer possenhaft derben Huldigung gewandelt. Immer mehr gefällt man sich in den Niederungen des Lebens und ergötzt sich schließlich an rauflustigen Ehepaaren, diebischen Buhlerinnen oder leichtfertigen Frauen, die in den Armen des einen Liebhabers mit einem zweiten flüsternd ein Stelldichein verabreden. In solcher Umgebung wirkt der Hausbuchmeister wie ein Schwan inmitten einer lärmenden Entenschar. In seinen Zeichnungen und Stichen ist jeder vulgäre Ton verstummt. Seine Jünglinge sind feuriger als je vordem ohne zudringlich zu sein, die Mädchen schamhafter und sittsamer, obschon sie jede Abwehrbewegung unterlassen, die sie früher auch bei größter Bereitwilligkeit für eine Pflicht des Anstandes hielten. So überwindet er mit dem plumpen und groben Wesen zugleich das Konventionelle der Liebessprache und stimmt jede einzelne Szene auf einen anderen Gefühlston ab. Da gibt es ein promenierendes Paar in heiter angeregter Unterhaltung, da wirbt ein junger Feuerkopf mit so versengenden Blicken um die Herzliebste, daß sie verschämt die Augen niederschlägt (Abb. 45), da neckt eine junge Schöne beim Kartenspiel mit ihren drei Verehrern den Bevorzugten, der sie verliebt anschmachtet, da bleibt ein charmanter Schwerenöter, der zwischen zwei liebenswerte Mägdlein geraten ist, dank seiner Grazie Herr der Situation, da sind zwei Verliebte hingegeben an trauliche Umschlingung und den leisen Druck der Hände. Schließlich feiert unser Meister auch einerseits die Minne und die minnigliche Frau als Königin der Herzen: mit übermütigem Lächeln reitet Phyllis auf dem betörten Aristoteles.

Vor diesen poesievollen Improvisationen erscheinen nicht nur

Abb. 44. Augsburger Kalender. Um 1480

die Vorstellungen des früheren 15. Jahrhunderts als kulturlos und fade, auch die späteren haben neben ihnen einen schweren Stand. So entnimmt Dürer, trotz mancher Anregung vom Hausbuch-meister, seine Stoffe einer rauheren als jener sonnig hellen Welt. Eine aufgeblasene Dirne, die sich einem täppischen Alten ver-kauft, ein vom Tod bedrohtes stolzierendes Paar, ein Gelehrter, dem ein Teufelchen im Traum ein verführerisches Weibsbild vor-gaukelt, ein beim Ehebruch ertappter Faun — diese und ähnliche Motive boten keine Gelegenheit zu warmer Liebesstimmung. Nur einmal strömt sie uns entgegen: in dem ganz frühen Blatt, auf dem der schmucke Landsknecht halb keck, halb schüchtern den Arm seiner berittenen Dame stützt, die mit einem kaum merk-lichen und dennoch vielsagenden Lächeln die Hand auf seine Schulter legt.

Solche Darstellungen von duftigem Reiz sind in dieser Epoche überhaupt selten. Hie und da findet sich wohl beim Stecher M Z, bei Altdorfer, bei den Kleinmeistern ein Blättchen von anspruchs-loser Anmut, das Feld aber beherrschen die mythologischen Liebes-

Abb. 45. Meister des Hausbuches. Ende des 15. Jahrhunderts

paare mit ihrem großspurigen Wesen und die noch weniger erquicklichen sogenannten ungleichen Paare, d. h. die mit einem Mädchen bzw. einem Jüngling schäkernden Alten.

In dem Ergötzen an den Narreteien der Liebe zeigt sich also diese Zeit eines Sinnes mit dem 15. Jahrhundert, dennoch erhält sie eine veränderte Physiognomie durch den größeren Mut, mit dem sie ihrem Geschmack weitwirkende Geltung verschafft. Diese Gesinnung zwingt nun auch die Tafelmalerei in ihren Dienst, der bis dahin — abgesehen vom Porträt — ausschließlich religiösen Darstellungen gegolten hatte. Fast noch stärker bekundet sich die Befreiung von den kirchlichen Banden darin, daß man jetzt biblischen Themen eine erotische Deutung zu geben wagte. Bisher hatte man durchgängig Adam und Eva zu beiden Seiten des Erkenntnisbaumes steil aufgepflanzt und ihnen als einzige Seelenregung die

Abb. 46. Baldung Grien. Um 1525

Scham zuerkannt. Nun aber setzte man sich über die Auffassung der Kirche hinweg, die das Freisein von sinnlichem Begehren bei dem ersten Ehebündnis betont hatte und zeigte die Ureltern in enger Umschlingung, die freilich meistens einen recht harmlosen Charakter trägt. Nur bei Baldung besteht kein Zweifel an ihrem Sinn: Adam — von hinten an Eva herangetreten — läßt leise seine Hände über ihre Brust und Hüfte gleiten, und aus seinem umdunkelten Blick ist alle Paradiesesunschuld geschwunden (Abb. 46).

Unter den deutschen Künstlern ist Baldung der erste, der nicht nur dieses eine Bild, sondern sein ganzes Schaffen unmittelbar aus dem Erlebnis der Sinnlichkeit speiste. Jüngere bekannten sich noch rücksichtsloser zu Sinnenbejahung und -freude, und es liegt nur an der unseligen Verkettung der deutschen Kunstschicksale, daß das neue kraftstrotzende Menschentum in einem kunstgewerblichen Gebilde, in Flötners Holzschuherpokal sich ihr schönstes Denkmal schuf. Hier freilich entstand ein Werk von so dionysischem Überschwang, daß es selbst im Italien der Renaissance nicht seinesgleichen hat und auch neben den lebenstrunkenen Hymnen eines Rubens sich behauptet.

So ist der Weg durchmessen von der frühlingszarten Keuschheit der manessischen Handschrift zu sommerlich glühender Pracht. Erster Weltsehnsucht ist nach langem Kampf Erfüllung geworden: das Diesseits ist erobert, der Sieg preist sich selbst in rauschender Weltseligkeit.

RELIGIÖSE ERREGTHEIT

Die gewaltige Evolution des neuzeitlichen Geistes- und Kunstlebens aus dem mittelalterlichen steht sichtlich im Zeichen jenes Gesetzes, das jeden Gewinn unerbittlich mit Verlust verknüpft. Nur dem für die Erhabenheit mittelalterlicher Kunst verschlossenen Sinn konnte es scheinen, als erhöbe sich aus ihr die Kunst der Renaissance wie ein Phönix aus der Asche. Mag man sie immerhin, wie es in einer noch nicht völlig von ihr abgelösten Zeit geschehen ist, als Anbruch des Tages nach langer Nacht feiern —, aber wenn nun erst die unendliche Buntheit der Welt

aufleuchtet, so darf man nicht vergessen, daß dem im Tagesschein Wandelnden die nächtigen Gestirne verlöschen.

Solange das Mittelalter an der Vielheit der Dinge unbeirrt vorüberging, sammelte es sich mit unvergleichlicher Anspannung zu einem einzigen Thema: dem kraft seines Glaubens vergotteten Menschen. Die immer wiederholte stumme Predigt lautet: Nichts hat wahren Bestand als der Geist, nichts ist dem Geiste wesentlich als das religiöse Schauen.

Durch welche formalen Mittel vermochte der Künstler jener Tage ein so tiefes und vergeistigtes Wesensgefühl zum Bilde gerinnen zu lassen? Zu Schöpfungen, deren Keimkraft sich noch heute unversehrt lebendig erweist? Vor gewissen Köpfen mittelalterlicher Miniaturen, bei denen das Dunkel der Pupillen abgesplittert ist, fühlt man so recht, wie dadurch ihr eigentlicher Lebensnerv zerstört ist. In wie hohem Grade es den Künstlern auf die Gewalt des Blickes ankam, geht allein aus der Vielzahl der Mittel hervor, die sie dafür herausbildeten: einmal das Einbetten der völlig schwarzen Pupille in das stechende Weiß des Augapfels, das um so wirkungsvoller ist, als gerade nur hier ungebrochene Töne verwendet wurden; ferner die unverhältnismäßige Größe des Sternes und schließlich dessen Verlegung in den Augenwinkel, wodurch man eine Form des Blickens von denkbar größter Ausdrucksstärke gewann. Die so erzielte Eindringlichkeit erhält nun die spezifisch religiöse Note dadurch, daß der Blick nicht auf den Dingen ruht, sondern ein Unsichtbares hinter ihnen sucht. So stellt er auch niemals eine Beziehung zum Beschauer her; ist er einmal gerade bildauswärts gerichtet, was überhaupt nur bei Frontalfiguren vorkommt, so scheint er auch hier — infolge der Parallelität der Augenaxen und des Zwischenraumes zwischen Pupille und unterem Lidrand — in eine jenseitige Welt emporzuschauen (Abb. 47).

Von dieser ungeheuren metaphysischen Kraft mögen zunächst einmal die *Stifterfiguren* Zeugnis ablegen. Fern von jeder eitlen Selbstgefälligkeit setzen sie nicht so sehr der äußeren Person wie ihrer inbrünstigen Glaubensstärke ein Denkmal. So enthüllt sich zuweilen der Geist des Mittelalters in einer einzigen Gestalt wie etwa der des Konrad von Scheyern: mit unbedingter Hingabe hängt

Abb. 47. Kappenberger Glasscheibe. • Anfang des 13. Jahrhunderts

der Blick an der Erscheinung des Göttlichen, man staunt nicht, daß dieser Glaube die irdische Schwere überwindet und der Leib wie in magischer Anziehung nach oben entschwebt (Abb. 48). Das Wort des Apostels ist hier Gestalt geworden: Ich lebe und lebe doch nicht, Christus lebt in mir. — Vor einer so unbestechlichen Wesenhaftigkeit gilt kein Ansehen der Person, alle Unterschiede des Ranges oder Geschlechtes erscheinen aufgehoben in der Demut des Gebets.

Die letzten mittelalterlichen Jahrhunderte bieten nun das nachdenklich stimmende Schauspiel, daß mit dem zunehmenden Naturalismus eine Verflachung des Ausdrucks Hand in Hand geht. Im 14. Jahrhundert finden sich zwar noch Stifterfiguren von heiligem Ernst, aber an die ekstatische Verzücktheit eines Konrad von Scheyern reichen sie nicht mehr heran, schon deshalb nicht, weil das neue Schönheitsideal nach Ausgeglichenheit der Form verlangt und

Phot. Riehn & Reusch, München

Abb. 48. Konrad von Scheyern. • Anfang des 13. Jahrhunderts

man ihm zuliebe das starke Zurückwerfen des Kopfes vermeidet. Die Bewegung flaut so sehr ab, daß sie zuweilen den Eindruck eines nur konventionellen Betens erweckt (Abb. 49). Nicht mehr in zerknirschtem Hilferuf wendet sich der Mensch zur Gottheit, mit einer gewissen selbstbewußten Würde tritt er ihr gegenüber.

Nichts spricht deutlicher für die neue Empfindungsweise, als daß ein böhmischer Meister allen bisherigen christlichen Gewohnheiten ins Gesicht schlägt, indem er die Stifter in gleicher Größe wie die göttlichen Personen bildet. Sammelte sich früher die Kreatur in weltvergessener Abgeschiedenheit zur Zwiesprache mit ihrem Schöpfer, so löst sie sich jetzt nicht mehr aus weltlicher Verstrickt=heit. Die Haltung der Frauen zumal läßt darauf schließen, daß sie sich eines Publikums wohl bewußt sind, sie beobachten immer ängstlicher die Regeln des Anstands, der ihnen verbietet, sich dem Gefühlsimpuls einfach anzuvertrauen — sie recken die Arme

Abb. 49. Niederösterreichisch. • Um 1400

nicht mehr in stürmischem Verlangen empor, sondern heben sie züchtig nicht über Gesichtshöhe und legen den Kopf wenig oder garnicht hintenüber. Damit war zwar ein reizvoller Kontrast zu dem heftigeren Gebet des Mannes gewonnen, allein es begreift sich, daß die Befolgung äußerlicher Vorschriften die Gefahr des Zerstreutseins heraufbeschwor. Tatsächlich begegnen uns gerade unter ihnen die ersten Figuren, die teilnahmslos bildauswärts schauen.

Auf dieser im großen und ganzen absteigenden Linie bewegt sich auch das 15. Jahrhundert. Immer seltener wird die kraftvolle Dringlichkeit und lautere Einfalt, um schließlich in matter Gleichgültigkeit fast ganz unterzugehen. Zunächst findet man bei den Frauen die — ach wie sehr! schon abgekühlte Bewegung immer noch nicht reserviert genug und läßt sie statt auf den heiligen Vorgang vor sich hin oder zu Boden sehen. Dem Manne gesteht

man zwar den Aufblick zu, jedoch dürfen auch seine Hände sich kaum mehr über Brusthöhe heben. Ja, zuweilen finden sie nicht einmal hierzu die Kraft: lose und schlaff hängen sie bei Herlin (Abb. 50) auf dem Nördlinger Familienaltar herab, während die Augen zu träge scheinen, um sich auf die nahe Madonnengestalt zu richten. Ergriffenheit ist nicht die Stärke dieser Zeit; keinen Hauch davon spürt man selbst bei jenem Stifter, der in der Kreuzabnahme des Meisters des Marienlebens Christi Hand zu küssen gewürdigt wird. So bedeutet auch für die Stifterfamilien auf dem Schwartz — Epitaph des alten Holbein das Gebet keinen Aufschwung aus der Enge des Alltags — jede Exaltation ist abgeklungen, auch jene kindliche Frömmigkeit, die manche Nürnberger Epitaphien vom Anfang des Jahrhunderts so rührend macht.

Von anderen Gesichtspunkten aus ist die Behauptung aufgestellt worden, es sei den Stifterfiguren im 15. Jahrhundert so wenig Aufmerksamkeit von Seiten der Künstler geschenkt worden, daß ihre Betrachtung sich kaum verlohne. Aber eben dieser Mangel an seelischer Vertieftheit wirft ein eigentümliches Licht auf den Charakter dieser Periode. Bemächtigte sich doch trotz dieser Vernachlässigung auf der einen Seite auch ihrer der Ehrgeiz, durch Reichtum der Motive lebendig zu wirken. Besonders die späten Kölner wußten das übliche Zusammenfügen der Hände durch allerhand Gesten zu ersetzen, durch die Beschäftigung mit dem Rosenkranz oder Gebetbuch, durch Falten in unserem Sinne, durch Verschränken der Arme u. a. m. So auffallend auch dieser plötzlich erwachte Drang nach interessanter Abwechslung ist, so kann er doch nicht als symptomatische Äußerung des neuen Individualismus gewertet werden, sondern nur als formales Bedürfnis nach äußerer Differenzierung. Daß die mit ihrem Wesen gesetzte Einmaligkeit der Person sich am reinsten in ihrem Verhältnis zu Gott offenbart, dieser Gedanke schimmert nirgends hindurch.

Die Hoffnung, ihn im 16. Jahrhundert verwirklicht zu sehen, entbehrt der Berechtigung. Die geistesgeschichtlichen Entwicklungsstufen verfestigen sich in einem langsameren Tempo als es dem rückwärts gewendeten, weite Zeiträume zusammenschauenden Blick erscheint. Bot sich diesem die bequeme Formel von der „Entdeckung" der Persönlichkeit dar, so mußte die Wirklichkeit

Phot. Stoedtner, Berlin

Abb. 50. Herlin. • 1488

das Verständnis für sie sich ganz allmählich und Stück für Stück erarbeiten. Unbedenklich führt noch Barthel Bruyn seine Stifterfamilien in einfacher Parallelität der Betgebärde vor. Wo man aber Verschiedenheit der Gesten anstrebte, sind unverkennbar wieder formale Rücksichten leitend. Den Bestellern selbst scheint mehr an der Verewigung ihres Adelswappens als an der ihrer Frömmigkeit gelegen zu haben. Gewiß, selten wird die Bemühung um persönliche Lebensäußerung in so hohem Maße von der Freude am dekorativen Prunk überwuchert wie beim Meister von Meßkirch, aber auch wenn wirkliche Andacht zu Worte kommt, fehlt es ihr an Tiefe wie an Weihe.

Dieser Zeit bedeutet Gebet nicht den freien Flug der Seele, der sie über irdische Notdurft hinaushebt, sondern sachlich-schwunglose Pflichterfüllung. Nicht immer sinkt sie wie bei Cranach zu leerer Konvention herab, Dürer und Holbein wußten sie zu scheuer Befangenheit oder wurzelstarker Charakterfestigkeit um-

zudeuten und auf solche Art von innen her zu verlebendigen. Wie rührend wirkt auf Dürers Allerheiligenbild die schlichte Menschlichkeit jenes Matthäus Landauer, den die ständische Gebundenheit noch angesichts des höchsten Mysteriums gefangen hält! Daß der Ton auch bei der Bürgermeisterfamilie Meyer nicht viel höher gegriffen ist, wird jeder einräumen, dem das heilige Pathos früherer Jahrhunderte jemals lebendig geworden ist. Obschon die Absicht des Donators war, durch dieses Bild sein treues Festhalten an der alten Lehre gegenüber der siegreich vordringenden Luthers zu besiegeln, erscheint er dennoch ganz gegen Wunsch und Willen wie eine Verkörperung protestantischer Wesensart, insofern Gestalt wie Gebärde von einem einzigen Grundgefühl getragen ist, dem Vertrauen, mannhaft stolzem Vertrauen zur eigenen Kraft, kindlich gläubigem auf die göttliche Gnade. Zur Gottheit aufschauen heißt darum hier nicht vor ihrer unbegreiflichen Allmacht vergehen, kein mystisches Erschauern beunruhigt diese klaren Frauenseelen, keine Ahnung der göttlichen Nähe die harmlos heiteren Kinder.

Eine so stark mit den irdischen Zusammenhängen beschäftigte Zeit befragt man vergeblich nach der Figur eines Stifters, der es an Schwung oder Selbstaufgabe mit den Schöpfungen des Mittelalters aufnehmen könne. Der Name Grünewald drängt sich auf. Deshalb möge hier der betenden Bürgersfrau auf dem Maria-Schneebild gedacht werden, die, obwohl keine Stifterfigur im eigentlichen Sinne, durchaus porträthaft als Zuschauerin gegeben ist. Wohl treffen wir hier auf seelische Entrücktheit, die sogar mit dem alten Mitteln der parallel gerichteten Augenaxen und dem zwischen Pupille und Lidrand erscheinenden Weiß erreicht wird, jedoch man fühlt: das faltenreiche Antlitz dieser gutmütigen Greisin ist nur vorübergehend von überirdischer Verklärung beglänzt, ihr Lebenselement ist nicht die visionäre Schau, ihre Heimat ist die Erde mit ihren Mühen und Sorgen. —

Je nach dem Stande seiner Lebens- und Weltauffassung modelt der Mensch, ebenso wie das in der Kunst niedergelegte Wunschbild seiner selbst, auch das Ideal des Göttlichen um, sodaß dessen bildkünstlerischer Reflex zum nicht weniger beredten Zeugnis aller Veränderungen des Zeitbewußtseins wird.

Abb. 51. Meister von Wittingau. Ende des 14. Jahrhunderts

Eine Bestätigung hierfür liefert das *Gebet am Ölberg,* das genau wie die Stifterfigur die mit zunehmendem Naturalismus Hand in Hand gehende Verflachung des Ausdrucks aufweist. Ein letztes Mal, gegen Ende des 14. Jahrhunderts, lodert die glühende Himmelssehnsucht der mittelalterlichen Seele empor, in dem Christus des Meisters von Wittingau (Abb. 51). Wie sollte sie auch das schwere Gefüge einer Multscherschen Bauerngestalt durchdringen können? Kaum daß in den Augen noch ein Funke des heiligen Feuers glimmt. Für diesen jähen Umschwung ist es ein Zeichen von symbolhafter Bedeutsamkeit, daß Christus nun nicht mehr hinausragt über den Horizont, daß er gebunden bleibt an den mütterlichen Boden wie die Pflanzen ringsum, während er bei dem Wittingauer „mit dem Scheitel die Sterne berührte". Zwei Jahrzehnte später zerschlägt Wolgemut auch die letzte Brücke

Abb. 52. Wolgemut. 1465

zwischen Himmel und Erde, indem er den Aufblick unterdrückt, der seit der altehrwürdigen Vorschrift des Athosbuchs getreulich befolgte Tradition war. Jetzt unterscheidet sich der Erlöser und Held der christlichen Heilslehre nur durch den Nimbus von einem verängsteten unterwürfigen Sterblichen, dessen dumpfer Kleingläubigkeit es versagt ist, die Scheidewand zwischen sich und dem himmlischen Vater einzureißen (Abb. 52).

Über die Tatsache, daß allerorten der Ausdruck religiöser Bewegtheit an Tiefe einbüßt, kann die Umwandlung gewisser Figuren zu betenden, die mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in einer Reihe von Szenen festzustellen ist, nicht hinwegtäuschen. Auf die Knie Sinken und Zusammenlegen der Hände verbürgt noch keine Andacht, und es kann beispielsweise feierlicher wirken, wenn Maria und der Hohepriester bei der Darstellung im Tempel

aufrecht aufeinander zuschreiten, als wenn einer der beiden devot in den Knien knickt. Auch der ikonographische Umschwung, der um 1400 die genrehaften Züge gemütvoller Heiterkeit aus der *Geburtsszene* zugunsten der Anbetung des Kindes verbannt, wird kein Ansporn zu gesteigerter Innerlichkeit und Tiefe. Im Gegenteil, früher zeugten die Liebkosungen der Madonna von unsäglich rührender herzwarmer Hingabe, jetzt erscheint auch sie im Gebet steif und zeremoniell. Haben doch selbst die Engel, die sich nun um den neugeborenen Gott scharen, in ihrem Lobsingen nichts Hymnisches, in ihrer Verehrung nichts Beflügeltes, so erbarmungslos nüchtern ist diese Zeit, daß sie selbst von diesen zartesten Gebilden der Phantasie den schillernden Flaum streift. Der einzige Francke hat aus den neuen Bildelementen ein Werk geschaffen, das die inbrünstige Frömmigkeit der alten Zeit atmet, und in dem der lautlose Gesang der Seele mit dem des gestirnten Himmels zu einem weihevollen Choral zusammenklingt.

Einem ähnlichen Schicksal ist die *Anbetung der Könige* unterworfen. Welche Kluft liegt schon zwischen Bertrams Grabower Altar und der hochmittelalterlichen Fassung, welche die erste Segenserteilung des Gottessohnes als den tief bedeutsamen Sinn des Vorgangs herausstellt, die ahnungsreichen Könige aber das heilige Wunder aus scheuer Entfernung und in tiefer Demut verehren läßt. Bei Bertram nahen sie dem erschreckten Kindlein zwar in Ehrfurcht, aber voll väterlich milder Zärtlichkeit. Seltsamerweise kommen nun die Liebesäußerungen des ältesten Königs, also Hand- und Fußkuß, während des ganzen 15. Jahrhunderts vor, was man bei der schon mehrfach erörterten Abnahme des Gefühlsüberschwangs nicht vermuten sollte. Aber wenn auch das Motiv fortlebt, so ließ doch die Absicht auf gemessene Würde ein völliges Ausschöpfen seines Gemütsinhaltes nicht zu. Auch wird dieser vornehm gemeinte Eindruck unfreiwilligerweise durchkreuzt von der halb aufdringlichen halb linkischen Zutraulichkeit, die sich nicht scheut, den Arm oder das Füßchen des Knaben, womöglich gar beide, mit beiden Händen zu packen — eine Huldigung, die nur ein in Deutschland beheimateter Caspar für geziemend halten konnte. Gewöhnlich ist nun diese Szene eine willkommene Gelegenheit zur Entfaltung von höfisch reichem Prunk

und Schimmer, zur Schaustellung von goldgleißenden juwelengeschmückten Kostbarkeiten, sowie des Ideals modischer Eleganz. Besonders der jüngste König scheint weniger von der Heiligkeit seiner Mission durchdrungen als von der Schönheit seiner Erscheinung. Trotzdem er zuweilen mit exotischer Gesichtsbildung und Hautfarbe bedacht wird — wobei sich ein vielleicht nicht immer beabsichtigter Humor äußert — entspricht er doch keineswegs unserer Vorstellung von einem Weisen aus dem Morgenlande. Als zerstreuten Zuschauer sehen wir ihn bei Witz in breitspuriger und selbstgefälliger Pose, als eitlen Geck mit allen Requisiten eines geschniegelten Stutzers beim Meister des Marienlebens. Wenn schließlich auch der greise König eine seelische Belebung nur erfährt durch pflichtschuldigen Kniefall und neugierig forschenden Blick oder gar sein Daseinsrecht nur von der prächtigen Gabe zu erhalten scheint, die er dem Kinde darbietet, so ist jede Spur von der geheimnisvollen Erhabenheit des Ereignisses verflogen. Wie bei der Geburtsszene fehlt es auch hier nicht an Ausnahmen, wieder wäre Francke zu nennen und vor allen Lochner, der den Vorgang zu einem Repräsentationsakt von hoher Feierlichkeit gestaltet und mit einer magischen Stimmung andachtsvoller Ergriffenheit durchtränkt. Auch Schongauer versucht, seinen Stich auf beseelte Harmonie abzustimmen, der zuliebe er auf alle geräuschvolle Pracht verzichtet und für den ältesten König den Augenblick ungeteilter Sammlung wählt, da das überreichte Gefäß sich schon in den Händen Mariens befindet. Bezeichnenderweise haben die meisten seiner Nachahmer, u. a. Herlin, sich gerade diesen feinsinnigen Zug entgehen lassen, dessen Sinn ihnen anscheinend unverständlich blieb, und wiesen der Gabe ihren alten Platz in der Hand des Königs an. Überhaupt ist von dem Gebet des 15. Jahrhunderts zu sagen, daß auch da, wo es echt und inständig ist, es doch wenig von den Erschütterungen eines überwältigten Gemütes kündet. Selbst bei der plötzlichen Erscheinung des Schmerzenmannes während der Gregorsmesse offenbart sich des Wunders Wirkung auf den zelebrierenden Papst und seine Ministranten in einem Maß von Anbetung, das man allenfalls als zureichend für die vorgeschriebenen Gebetsübungen des Alltags ansehen möchte. Nur das heiße Temperament eines Pacher vermochte diese stumpfe

Abb. 53. Dürer. Um 1510

Enge des religiösen Erlebnisses zu durchbrechen: wie sein heiliger Wolfgang, auf die Altarsstufen hingesunken, die aufgestützten Hände vor das verzehrte Antlitz preßt, das redet überzeugend von dem Zusammenreißen aller Seelenkräfte zu leidenschaftlich flehender Bitte. —

Versucht man nun die Leistungen des 16. Jahrhunderts auf ihr Gemeinsames hin mit einem einzigen Blick zu umspannen, so zeigt sich das Bild nur wenig verändert. Der überwiegenden Mehrzahl der Darsteller des Gebetes, sowohl im bethlehemitischen Stalle wie in Gethsemane, gelingt es nicht, die öde Verpuppung zu sprengen, die den lebendigen Flügelschlag der Seele hemmt. Nur die Großmeister münzen den „versammelten Schatz ihres Herzens" zu starken Gesichten von reicher Differenziertheit aus. Wie grundverschiedene und immer gleich fruchtbare Momente hat nicht allein

Dürer dem Monolog am Ölberg abgerungen. Von Anfang an verwirft er für den schicksalsschwangeren Augenblick die stille Geste der betend zusammengefügten oder gekreuzten Arme: in der großen Passion erheben sie sich in unwillkürlicher Abwehr gegen den Leidenskelch, der den entsagenden Blick gebannt hält, im Kupferstich reißt sie der Sturm der Verzweiflung in wilder Anklage gegen den ehernen Himmel empor; daneben nun, zu gleicher Zeit, aber unter ganz anderen Zonen des Temperaments geboren, der Christus der kleinen Passion, der sich in entschlossener Hingabe und kraftvoll erstrittener Sammlung dem ewigen Ratschlusse beugt (Abb. 53). Welche Spannweite des Gefühls dann wieder zwischen der Radierung und der späteren Zeichnung: zerwühlten Antlitzes, aber hoch aufgerichtet nimmt dort der Heiland die Sündenlast der Welt auf sich, hier krallt er sich mit den ausgebreiteten Gliedern am Boden fest, um nicht zerrissen zu werden von dem dämonischen Kampf, den in seiner Brust die Opferbereitschaft des Messias gegen den Urtrieb der Kreatur zu bestehen hat.

Dadurch, daß Dürer den verborgenen Reichtum eines einzigen Gegenstandes in so vielfältiger Gestalt ans Licht zu fördern trachtete, gelang es ihm, die Kunst von dem Schematismus des Mittelalters endgültig zu erlösen. Befolgt noch das 15. Jahrhundert das Wort Taulers, daß „wer ein hübsch Bild malen will, es nach einem anderen gemalten Bild formiret", so stieg Dürer zu den Quellen persönlichen Erlebens hinab, und hat so nicht allein die Tradition, sondern immer wieder sich selbst überwunden. Freilich, auch dem Genius steht der Weg in die letzten Tiefen nicht immer offen. Auch bei ihm gibt es eine Reihe von Betfiguren, die im Konventionellen steckenbleiben; neben der Mehrzahl der Stifterbildnisse die Könige in den Holzschnitten von 1506 und 1511. Der fromme Zauber altehrwürdiger Legende, der gerade diesem Vorgang eignet und doch so lange verschüttet schien, er erlebte seine Auferstehung erst in der Alterszeichnung von 1524. Dagegen überrascht schon in der Frühzeit die morgenfrische Ursprünglichkeit der Geburtsszene: in dem beglückten Lächeln der Maria vom Paumgaertner Altar ist der säuerliche Ernst ihrer Vorgängerinnen ebenso völlig untergegangen wie die steife Gemessenheit der Bet-

Abb. 54. Holbein. Um 1525

gebärde in der wohligen Gelöstheit der Arme. Anbetung ist nun so selig hingegebenes Schauen, so liebewarmes, dankbar frommes Staunen, daß Maria bei aller Bodenständigkeit wie eine Schwester von Corregios Mailändischer Madonna erscheint. Auch die Englein verlieren nun ihre steife Schüchternheit, sie lassen sich bewundernd zum Christkind hinab und heben es empor, damit es dem Herzen der Mutter näher sei.

Über eine noch reichere Ausdrucksskala verfügt Holbein in seinen *Bildern zum alten Testament,* in denen es sich immer wieder um die Darstellung des Gebets handelt. Da bittet der junge König Salomo den Herrn um Weisheit, so innig und ruhevoll, als sei ihm Erhörung schon gewiß. Aufgelöst in Hingabe erscheint Daniel vor dem Himmelsboten, in der Löwengrube dagegen stark durch unerschütterten Glauben. Auch in den beiden Trauerfiguren des Jonas und Hiob, die sitzend und in ähnlicher Profilstellung gegeben sind, malen sich fein unterschiedene Seelenzustände: einsam, leidgeschlagen ringt Jonas um fügsame Einsicht in die Plane der Vorsehung, kontrastreich in sich selbst erscheint Hiob: wenn die Erschöpfung aus den müden Händen spricht, die mit schlaff verschränkten Fingern auf dem Knie ruhen,

so wirkt um so ergreifender die entschiedene Wendung des Kopfes gen Himmel, in der die letzten Kräfte zum Lobgesang zusammengerafft sind. Und nun in den Mosesbildern ein Drama von tiefsinniger Folgerichtigkeit: der ersten Offenbarung lauscht der Erwählte Gottes unterwürfig und begierig, die Tore der Seele weit geöffnet, um den Befehl des Höchsten aufzunehmen. Später wendet er sich zu ihm in inbrünstigem Flehen, knieend, mit weit vorgestrecktem Oberkörper, als hoffe er, den Herrn zu sich hinabzuziehen (Abb. 54). Schließlich empfängt er, wie von Gott erhoben, stehend die Satzungen, selbst nun ein Herrscher, dessen frommer Gehorsam nur noch aus den zusammengelegten Händen spricht.

In diesen und manchen anderen Einzelgestalten hat die deutsche Renaissance überzeitliche Formen von hohem Wahrheitsgehalt hervorzubringen vermocht. Sucht man aber nach Bildern, die eine Mehrheit von Personen unter dem Bann gleich starker Ergriffenheit zeigen, so muß der Blick in frühere Jahrhunderte zurückschweifen. In welch ahnungsschweren Ernst hat das hohe Mittelalter die Szene des *Abendmahles* gehüllt. Christus, bedeutsam ausgezeichnet vor den Jüngern durch strenge Mittelstellung und Frontalität, reicht Judas den Bissen, während sein Seherauge hoch über ihn hinweg die schicksalhaften Zusammenhänge des Geschehens zu durchdringen scheint. Fühlbar lastet auf allen das Gebot einer höheren Macht, auf dem Verräter, der sich willenlos über den Tisch beugt, wie auf den anderen Jüngern, die stumm betroffen auf den Meister schauen. Zuweilen werden sie äußerlich unterschieden, etwa so, daß der eine Brot schneidet, während der andere Becher oder Messer hält und ein Dritter einen Bissen zum Munde führt. Aber von der Freude an solchen dem Alltag entlehnten Zügen bleibt die unbeirrbare Gesinnung des Mittelalters in ihrem Kern unberührt, ja sie müssen ihr dazu dienen, die innerliche Erfülltheit noch zu steigern: ganz im Unbewußten, wie in bloßer Zerstreutheit scheint das sinnliche Dasein sich weiter abzuspielen, weil die Seele zu ausschließlich auf einen Punkt konzentriert ist, um sich untergeordneten Dingen zuzuwenden. Daher kommt es auch, daß von der Verschiedenheit der Motive die Ein-

Phot. Dr. Troescher

Abb. 55. Brandenburger Evangeliar. Um 1230

Phot. Stoedtner, Berlin

Abb. 56. Conrad von Soest. 1404

heit der Stimmung nicht beeinträchtigt wird: alle sind von dem gleichen seelenbindenden Erlebnis bewegt und fest einbezogen in feierliche stille Gemeinschaft (Abb. 55 und 56). Diese mystische Gemeinschaft ist der eigentliche Träger der Handlung. So stark war das Bemühen, die Einzelnen zu einem einzigen Ausdrucks-Körper zusammenzunehmen, daß sie oft unter völligem Verzicht auf Differenzierung in streng gleichförmiger Bewegung, mit erstaunt erhobener Hand, vorgeführt werden.

Ebenso bewußte Beschränkung waltet bei der Gestaltung der *Himmelfahrt* und der *Ausgießung des Heiligen Geistes.* Gewiß verfügte man für die Gefühlsregion, die es hier zu veranschaulichen galt, nur über einen recht bescheidenen Vorrat von Gesten; aber auch nur diesen auszunutzen hat man gerade in den glücklichsten Schöpfungen verschmäht. Da darf sich im Pfingstwunder der verzückte Rausch wieder bloß in der erhobenen Hand kundtun, und nur in der Mittelfigur bricht er zuweilen in einer etwas stärkeren Bewegung aus. Freier biegen sich die Köpfe und recken sich die Arme bei der Himmelfahrt dem entschwebenden Christus nach, aber wieder wird nicht durch Reichtum der Motive das Maß der Sehnsucht ausgeschöpft, sondern durch vielfaches Anschlagen eines und desselben Tones, der zu einem Unisono von schärfster Eindringlichkeit anschwillt (Abb. 57).

Man hat von dem Figurenstil der Gotik gewöhnlich die Vorstellung, daß in seinen rhythmischen Schwüngen etwas von dem himmelstürmenden Auftrieb ihrer Dome lebendig sei. Nähert man sich ihm aber von der Vergangenheit her, so fühlt man sich gerade nun ähnlich beschwichtigt, wie wenn man nach einsamer steiler Höhenwanderung in grünende bewohnbare Gefilde hinabsteigt. Die vom Heiligen Geist Ergriffenen erstarren nicht mehr unter der Macht des unerhörten Wunders; es springt der eiserne Reif, der die Herzen umklammerte, und bald dämmert die Ahnung, daß aus der eigenen Tiefe die göttliche Begnadung erwächst; dann senken sich wohl die Köpfe, wie um der inneren Stimme zu lauschen. Auch Christus neigt nun im Abendmahl das Haupt; einst übermenschlicher Vollstrecker des Schicksalsschlusses wird er zum Lamm Gottes, das sich willig und demutvoll unterwirft. Die bis ans Krampfige reichende Spannkraft romanischer Gestalten wird

Abb. 57. Thüringisch-Sächsisches Psalterium. Anfang des 13. Jahrhunderts

zu sanfter Beschwingtheit, düstere Lohe zu schlanker, mild leuchtender Flamme. Nun, da die Seele nicht mehr mit stürmenden Impulsen himmelwärts drängt, ist auch der Blick nicht mehr so häufig und mit so ungebrochener Kraft emporgewandt. Wie der Zusammenhang zwischen dem Betenden und seinem Gott immer lockerer wird, so übt auch der auffahrende Christus eine immer geringere Anziehungskraft auf die Zurückbleibenden aus. Genau wie wir es bei der Stifterfigur verfolgten, verliert auch hier die Gesamtbewegung an ausholender Kraft, der Aufruhr der Gemüter ebbt ab zu ruhigem Wellenschlag.

Langsam wird nun im Laufe des 14. Jahrhunderts die blutvolle Lebendigkeit des Menschen so überwiegend zum künstlerischen Ziel, daß die religiöse Erfülltheit dahinter zurücktritt. Bereits dem Meister des Hohenfurther Heilszyklus ist die individuelle Charakteristik wichtiger als die einheitliche Stimmung (Abb. 58). Vermutlich tat er sich sogar etwas zugute auf die entlegene Gebärde jenes Alten, der sinnend seinen Bart streicht — weshalb sonst

hätte er gerade ihn dem Beschauer voll zugewendet? Noch aufdringlicher macht sich der Einzelwille geltend, wenn der eine Apostel in demonstrativer Weise auf das übernatürliche Geschehnis aufmerksam macht und von seinem Nachbar zum Schweigen ermahnt wird. Über solcher Kleinarbeit kommt das Wunder selbst zu kurz; früher beherrschte der verklärte Christus so sehr den Raum, daß von Mutter und Jüngern gelegentlich bloß die Köpfe auftauchen, hier bleibt er nur als grausam verstümmelter Torso bis oberhalb der Füße sichtbar. Auch die Reflexe, in denen das Ereignis sich spiegelt, trüben sich immer mehr. Bei einem Nürnberger Meister aus der Mitte des 15. Jahrhunderts wohnen die Apostel der Himmelfahrt der Mutter Gottes — jener Parallelszene aus dem Marienleben, die in spätgotischer Zeit beliebter war als ihr Urbild — ohne das geringste Zeichen von Verwunderung bei, ja auf dem ehemaligen Hamburger Hochaltar halten sie es nicht einmal für geboten, ihre Gespräche abzubrechen und sich Maria zuzuwenden.

Äußere Bereicherung und innere Verflachung — sie kennzeichnen auch den Weg, den die Darstellungen des Pfingstfestes im späten Mittelalter durchmessen. Wieder begegnen wir dem Hohenfurther Meister als einem der ersten, der um den Ruhmestitel eines feinsinnigen Seelenkünders ringt. Unbedenklich opfert er die stille Feierlichkeit seiner Vorgänger, um durch preziös lehrhafte Gesten, durch Denkerposen und durch den schmachtenden Blick seiner Maria zu bestechen. Das Bild ist zur Bühne geworden, auf der die Personen kunstgerecht agieren. Wenig angefochten von dem Brausen des Heiligen Geistes, bewahrt Maria, die feinen Hände lässig verschränkt, ihre damenhafte Haltung im Wildunger Altar, während Petrus mit gespreizten Fingern den Kneifer aufsetzt... Und auch Multscher, den sein schwerblütiger Ernst von allen Künstlern des 15. Jahrhunderts am ehesten zur Lösung der hier gestellten Aufgabe prädestinierte, läßt sich in dem Bemühen um deutlich geschiedene Rollen zu spitzfindigen Tüfteleien verleiten.

Dem Streben nach vielstimmiger Lebendigkeit kam die Abendmahlsszene mehr entgegen. Man greift die alten Motive äußerlicher Betätigung auf und verabsäumt nicht, ihnen jenen naturalistischen Anstrich zu geben, den der unbeugsame Stilwille früher

Abb. 58. Hohenfurther Passion. Mitte des 14. Jahrhunderts

absichtsvoll vermied (Abb. 56). Aber nicht genug, daß einige der Jünger vom Essen oder Brotschneiden ganz absorbiert sind — man müht sich noch um neue Erfindungen und setzt beispielsweise eine Figur, die umständlich das Messer am Tischtuch abwischt, in die vorderste Bildebene. Immerhin gehen eine Reihe von Darstellungen solchen Effekten aus dem Wege. Schongauer unterdrückt wohlweislich die Genrezüge, die ihm bei Isenmann vor Augen standen, ohne jedoch durch Bewegtheit der Seelen zu entschädigen. Hier zeigt sich einmal, daß in dem Unvermögen, von innen her zu individualisieren, selbst Meister seines Ranges noch in archaische Gleichförmigkeit zurückfallen.

Trotzdem man dem 16. Jahrhundert eine erhebliche Verfeinerung des Geschmacks nachrühmt, ist die von Schongauer eingeschlagene Richtung nicht immer innegehalten worden. Das Abendmahl des Schäuffelein in Berlin ist ein bewegtes Gelage, bei dem der Wein in Strömen fließt, die stärkste Ausdrucksfigur im Bilde

Phot. F. Hanfstängl, München

Abb. 59. Schäuffelein. 1511

jener Jünger, der nachdenklich den Finger an das Kinn legt ⟨Abb. 59⟩. Einer romantischen Natur wie Altdorfer war es schon eher gegeben, den Schauer nachzuempfinden, den es hier glaubhaft zu machen galt, und dennoch entblödet er sich nicht, mitten in die Schar Einen zu setzen, der mit dem Messer in die Zähne fährt, und ein andermal gar den Herrn selbst hastig aufspringen zu lassen. Man kann sich nicht verhehlen, daß auch Dürer die Holzschnitte seiner mittleren Zeit durch recht äußerliche Mittel belebte. Erst seiner höchsten Reife gelang ein Werk, in dem die brodelnde Erregung durch weise künstlerische Zucht gebändigt ist, ein Werk, dessen verschwenderische Ausdrucksfülle zu einem ruhevollen und tiefen Gesamtgefühl zusammengenommen ist ⟨Abb. 90⟩. Aber trotz so hoher Meisterschaft ist dieses Gesamtgefühl nicht so unbedingt religiös zu nennen wie bei entsprechenden mittelalterlichen Schöpfungen, deshalb nicht, weil die hier gebotene kristallhelle Eindeutigkeit, die — man möchte sagen: abtastbare Klarheit aller Lebensäußerungen nur unter der Mitwirkung eines rationalistischen Elementes zustandekommen konnte. —

Abb. 60. Schaffner. Um 1515

Nur noch selten fühlen sich die Künstler dieser Zeit zu Themen von so unergründlich mystischer Tiefe hingezogen, wie dem Pfingstwunder und den Himmelfahrtsszenen. Schaffner, einer der wenigen, die sich an die Ausgießung des Heiligen Geistes wagten, entkleidet sie allen übernatürlichen Charakters (Abb. 60). Seine dumpfen Philister sind nicht einmal rechter Sammlung, geschweige zur Ekstase fähig; sie blicken hierhin und dorthin, flüstern miteinander, lesen oder machen ihrem Erstaunen in polternden Gesten Luft. Auch in den Himmelfahrtsszenen soll meistens eine geräuschvolle Aufmachung die innere Leere bemänteln. Über teilnahmsloses Verhalten sollen interessante Stellungen oder prahlender Faltenwurf, über die Seichtheit der Empfindungen eine schauspielernde Gebärdensprache hinwegtäuschen. Überflüssig zu sagen, daß Dürers heroische Gestaltungsweise von solchen Kollektivurteilen nicht betroffen wird; allein für die meisten blieb sein Be=

kenntnis zu wesenhafter Menschlichkeit unfruchtbar. Seinem Helleraltar entlehnt Jörg Breu just den wenigst tiefen Einfall für die Orgeltür in der Augsburger Fuggerkapelle — jenen Jünger, der in dem Grabe nach dem Leichnam der Maria sucht. Aber was Dürer als nebensächliche Einzelheit in den Hintergrund verbannt, daraus macht Breu einen stimmungsfeindlichen Faktor, indem hier an auffallender Stelle zwei statt eines Jüngers in den leeren Sarkophag blicken. Durch diese Vergröberung gleicht er das Motiv dem Niveau seines übrigen geistigen Eigentums an, das sich aus ähnlich plumpen und hohlen Zügen zusammensetzt. Ein Volksauflauf, bei dem willkürlich durcheinander gewürfelt aufgeregte und phlegmatische Leute zusammendrängen — das ist das verstimmende Seitenstück zu der heilig stillen Versammlung von einst.

Inniger und dichter als das Wunder des Werdens umkreiste das mittelalterliche Denken das Rätsel des Seins. Daher hat es nicht in Szenenbildern seinen vollkommensten Ausdruck gefunden; das Gefäß, in das es am ungehemmtesten mündete, war die Gestalt des einzelnen Menschen. Aber nicht für die dem Beschauer brüderlich verwandte Erscheinung bot sich Raum innerhalb einer Gesinnung, die der Natur ab- und dem Geiste zugewendet war, und so wurde ihrer tiefsten Sehnsucht bildhaftes Gleichnis der Mensch, dem die Loslösung von irdischer Unrast und Bedürftigkeit gelungen ist, der im Urgrunde alles Seienden ruht und zu ihm hinleitet: *der Heilige.*

Wie einen allgegenwärtigen Mahner trifft ihn der Blick der Gläubigen: auf der Kirchenwand in riesigen Abmessungen gemalt, auf den Glasfenstern wie vom Lichte geboren und von ihm getragen, als feierlich stimmenden Auftakt zu jedem Evangelientext. Immer ist er gewaltig, streng, unnahbar; seine Stirn ist zerwühlt von geistiger Anspannung, sein Mund fest geschlossen wie in Bereitschaft zum Märtyrertum, sein Blick unirdisch, als schaue er das Geheimnis des Gottesreiches. Mit dem Ernst des Inspirierten schreibt der Evangelist sein Werk (Abb. 61) oder starrt zurückgeworfenen Hauptes auf das Symbol, aus dem ihm die Offen-

as alte Schema beibehalten, das nun einem neuen, mehr
en Geiste dienstbar gemacht wird, ein solches Beispiel selt-
Stilmischung ist der heilige Pankrazius auf einer Kölnischen
e, dessen feierliche Frontalstellung seiner verschmitzten, fast
tzigen Keckheit widerspricht. In anderen Fällen wiederum
auch die erhabene Gesinnung erhalten, die jene hieratische
erzeugt hatte: noch bis in das 14. Jahrhundert hinein be-
te sich ein heldisches Geschlecht von Propheten und Gottes-
n neben den Nachkommen von geringerem Ausmaß. Manch-
allen die Gegensätze unvermittelt aufeinander, wie in den
Glasgemälde-Zyklen des Straßburger Meisters, wo neben
mit anmutvoll geneigten, kleinäugigen Köpfen solche stehen,
Frontalität noch einmal ein erregendes Pathos zu Worte
Und doch haben auch sie ein Charakteristikum der frü-
eit verloren: die Augensterne schweben nicht mehr über
eren Lid, sondern sind fest eingelagert zwischen beiden
— eine Wandlung, die bei scheinbarer Geringfügigkeit den
k von Grund auf verändert, eben weil er auf nur wenigen
Akzenten aufgebaut ist. So wird auch eine andere Neu-
ser Art, die wie jene seit dem 13. Jahrhundert zu beob-

Abb. 61. Salzburgisch. • Mitte des 12. Jahrhunderts

barung kommt. Seine oft ans Schaurige grenzende Erhabenheit leidet keine Einbuße, wenn er mit den banalen Handgriffen des Schreibers beschäftigt erscheint: wenn er die Feder eintaucht oder zuspitzt, wenn er Linien in das Pergament ritzt, wenn er das Messer wetzt oder damit radiert, denn die Augen irren ab von diesem Tun in jenes unsichtbare Reich, das die Heimat des Geistes ist. Wieder zeigt es sich, wie wenig dem Mittelalter an dem realistischen Gehalt der Genremotive gelegen war, die es in seinen Formenschatz aufnahm — ihm gilt die Naturwahrheit nichts, die Macht des Ausdrucks alles.

Doch bereits in vorgotischer Zeit wird dieser „Expressionismus" gemildert, diese felsenharten Gebilde von einem lebenswarmen Anhauch leise erweicht. Selbst bei den eindrucksvollsten Gestalten der Thüringisch-sächsischen Malerschule hat der Blick an visionärer Gewalt verloren. Über die Stirnen, auf denen nur

kenntnis zu wesenhafter Menschlichkeit unfruchtbar. Seinem Hell
altar entlehnt Jörg Breu just den wenigst tiefen Einfall für
Orgeltür in der Augsburger Fuggerkapelle — jenen Jüng
der in dem Grabe nach dem Leichnam der Maria sucht. A
was Dürer als nebensächliche Einzelheit in den Hintergrund v
bannt, daraus macht Breu einen stimmungsfeindlichen Fak
indem hier an auffallender Stelle zwei statt eines Jüngers in
leeren Sarkophag blicken. Durch diese Vergröberung gleich
das Motiv dem Niveau seines übrigen geistigen Eigentums
das sich aus ähnlich plumpen und hohlen Zügen zusammens
Ein Volksauflauf, bei dem willkürlich durcheinander gewü
aufgeregte und phlegmatische Leute zusammendrängen — da
das verstimmende Seitenstück zu der heilig stillen Versamm
von einst.

Inniger und dichter als das Wunder des Werdens umkreis
mittelalterliche Denken das Rätsel des Seins. Daher hat e
in Szenenbildern seinen vollkommensten Ausdruck gefunde
Gefäß, in das es am ungehemmtesten mündete, war die

Eigene Aufnahme

Abb. 62. Niederrheinisch. Mitte des 13. Jahrhunderts

selten Gewitterwolken sich zusammenballen, fällt das Haar meist tief herab und faßt das Antlitz in einen wohltuend dämpfenden Rahmen. Und am Niederrhein schuf man um die Mitte des 13. Jahrhunderts Evangelisten von beinahe lieblichem Aussehen: (Abb. 62) die Stirnen haben sich geglättet, die Züge sind entspannt, sanft schwingen sich Lippen und Brauen, Haar und Bart fließen in lockigen Wellen herab. Der Sturm der Gedanken, die düstere Energie, das bohrende Grübeln im Frondienst des Geistes ist einem versonnenen Meditieren gewichen, das im Verein mit jugendlicher Schöne wie erstes Grüßen gotischer Lyrik anmutet.

Wie aber neben diesen Erscheinungen auch solche stehen, in welchen der beklemmende Transzendentalismus sich in seiner ganzen Stärke und Strenge lebendig erhält, so bleibt auch nach dem Sieg der Gotik seine Nachwirkung noch lange spürbar. Oft wird

nur das alte Schema beibehalten, das nun einem neuen, mehr irdischen Geiste dienstbar gemacht wird, ein solches Beispiel seltsamer Stilmischung ist der heilige Pankrazius auf einer Kölnischen Scheibe, dessen feierliche Frontalstellung seiner verschmitzten, fast vorwitzigen Keckheit widerspricht. In anderen Fällen wiederum bleibt auch die erhabene Gesinnung erhalten, die jene hieratische Form erzeugt hatte: noch bis in das 14. Jahrhundert hinein behauptete sich ein heldisches Geschlecht von Propheten und Gottesstreitern neben den Nachkommen von geringerem Ausmaß. Manchmal prallen die Gegensätze unvermittelt aufeinander, wie in den späten Glasgemälde-Zyklen des Straßburger Meisters, wo neben Figuren mit anmutvoll geneigten, kleinäugigen Köpfen solche stehen, in deren Frontalität noch einmal ein erregendes Pathos zu Worte kommt. Und doch haben auch sie ein Charakteristikum der früheren Zeit verloren: die Augensterne schweben nicht mehr über dem unteren Lid, sondern sind fest eingelagert zwischen beiden Rändern — eine Wandlung, die bei scheinbarer Geringfügigkeit den Ausdruck von Grund auf verändert, eben weil er auf nur wenigen starken Akzenten aufgebaut ist. So wird auch eine andere Neuerung dieser Art, die wie jene seit dem 13. Jahrhundert zu beobachten ist, für die Entwicklung bedeutsam: das obere Lid, früher einfach übergangen, wird zunächst zaghaft, dann immer entschiedener zu plastischer Form herausgearbeitet. Im Laufe des 14. Jahrhunderts wird dieser Umgestaltungsprozeß der Augenpartie vollendet. Wieder bedeutet der Sieg des naturalistischen Prinzips einen Verlust an rein geistiger, übersinnlicher Ausdrucksgewalt, dem freilich der Gewinn einer seelenvollen schmelzenden Schönheit gegenübersteht.

Denn das ist nun das Geheimnis dieser Zeit (Abb. 63) — wie aus gesenkten Lidern oder sanftem Augenaufschlag die Süße der Unschuld spricht, die Stille der Kontemplation, die schwärmerische Glaubensinnigkeit. Nun ist das Fürsichsein der Gestalten nicht mehr unerbittliche Abweisung der Welt, von der sie nicht länger eine unübersteigbare Mauer scheidet, nur das zarte Gespinst ihrer Träume schützt sie vor dem Anprall der Wirklichkeit. Nun steigen sie oft von ihrer einsamen Warte herab, heften den Blick teilnehmend auf den Beschauer oder neigen sich, einer gleichschwingenden Seele bedürftig, dem Gefährten zu.

Abb. 63. Böhmisch. Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts

In den Kölner Domfenstern ist diese anschmiegsame Sinnigkeit noch mit hoheitsvollem Ernst gepaart. In der Folgezeit aber tritt der Charakter imposanter Kraft und Würde immer mehr hinter einer fast femininen Weichheit zurück. Wenn einst auch die heiligen Frauen teilhatten an der Glut erhabener Geistigkeit, so sind nun sogar die Männer häufig von einer nahezu mädchenhaften Verträumtheit überschattet.

Freilich werden jetzt aus dem ursprünglich allein herrschenden Ausdruckstypus immer neue Stimmungen entwickelt. Der Trieb zum Individualisieren, der sich schon seit langem um die Erfassung physiognomischer Besonderheit bemühte, beginnt auch der Eigenart der Psyche nachzugehen. So hebt sich beispielsweise auf der Tafel des Wittingauer Meisters das klare, selbstbewußte Wesen der heiligen Magdalena von ihren beiden schwermütigeren Nach-

barinnen deutlich ab. Wie sie aber trotzdem durch ein geschwisterliches Band verknüpft sind, so fließt auch gleiches Blut in den drei männlichen Heiligen des Gegenbildes; sie alle tragen den Stempel einer gewissen geistigen Eingeengtheit, die hier noch von Kraft und Freudigkeit verdeckt ist, in Zukunft aber sich immer stärker ausprägt. Nicht als ob man sich um die bedeutende Erscheinung nicht mehr bemüht hätte. Im Friedberger Altar, dem Hauptwerk der mittelrheinischen Schule um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, soll sie z. B. dem Paulus durch eine überhohe Stirn gesichert werden, die aber bei dem übrigen matt und kleinlich gebildeten Gesicht ihre Wirkung ganz verfehlt. Der Meister von Göttingen versucht gar durch das archaische Mittel scharfer Stirnfalten streitbare Denkerkraft vorzutäuschen — bringt es aber nur zu einem Ausdruck griesgrämigen Erstaunens. Auch kündigt sich schon bei ihm ein neues Ideal an, das nicht gerade ehrlicher und herber Männlichkeit entspricht: sein Jakobus darf das Werkzeug seines Martertodes, die zu seinem Attribut gewordene Stange, nur behutsam zwischen zierlich gekrümmte Finger nehmen. Den „starken Heiligen Gottes" zu bilden, dazu war das Zeitalter selbst nicht männlich genug, und lieber als Heldengesänge stimmte es heimwehhafte Elegien an zur Verherrlichung keuschen Jugendglanzes.

Die Gloriole der Kölner Schule, sie verdankt sie jenem schwebenden Zauber, der ihre Gestalten zu schuldlosen Bewohnern ewig mailicher Gefilde verklärt. Hier ist aller Duft der Erdenliebe von der Gottesminne aufgesogen, der Geist ganz und gar in veredelte Sinnlichkeit überführt. Ihre liebreizenden Jungfräulein, deren schlanker Leib von zärtlichem Damast umschmiegt ist, gleichen ebensosehr Märchenprinzessinnen wie auserwählten Himmelsbräuten: immer aber eignet ihnen die unbewußte Harmonie und die selige Traumversunkenheit der Gotteskinder (Abb. 64). Wohl erleiden, gleich blühenden Augen unter einem Wolkenschatten, ihre friedvollen Züge zuweilen eine schmerzliche Verdunkelung — wie bei der berühmten heiligen Veronika; aber meistens scheinen die Lippen von traumhafter Freude geschwellt, und in den Blicken malt sich ein Abglanz süßer Weltlichkeit.

Nicht in Köln allein sind der poetischen Phantasie so mondscheinzarte Gebilde entsprossen — die Heiligen des Conrad von

Abb. 64. Kölner Meister. Um 1400

Soest z. B. wetteifern mit ihnen in unirdischer Leichtigkeit und Grazie — aber hier hing man auch dann noch weltfernen Träumen nach, als andernorts längst der Wunsch nach markiger Festigkeit laut geworden war. Noch für Lochner besteht Heiligkeit in gütiger Milde, nicht in Kraft. Aus den feucht verklärten Augen seiner Greise strahlt Kinderglaube und Kinderreinheit. Und die Köstlichkeit erwachender Jugend hat keinen beredteren Sänger gefunden als ihn, ihren größten und letzten zugleich. Sein Johannes

Abb. 67. Schongauer. Um 1480

Etwas getragenere Weisen als in dem heiteren und immer fest-
ıen Köln stimmen die oberdeutschen Meister an. Selbst die Ur-
a des Pähler Altars hat trotz ihrer ätherischen Erscheinung
n Anflug von schwermütiger Beladenheit, aus dunklen Seelen-

Evangelista (Abb. 65) ist ein holder Knabe, dessen sanfte Seele sich klar hinbreitet wie der durchsichtige Spiegel eines stillen Sees, und er gesellt ihm Maria Magdalena nicht als reuige Büßerin, sondern als liebliches Mägdelein. Wer möchte dafür einstehen, daß es wirklich der himmlische Bräutigam ist, von dessen Herrlichkeit benommen, sie halb im Seufzer, halb in schmachtendem Lächeln das Mündchen öffnet?

Abb. 64. Kölner Meister. Um 1400

Abb. 66. Meister des Tucheraltars. • Um 1440

Abb. 67. Schongauer. Um 1480

Etwas getragenere Weisen als in dem heiteren und immer festlichen Köln stimmen die oberdeutschen Meister an. Selbst die Ursula des Pähler Altars hat trotz ihrer ätherischen Erscheinung einen Anflug von schwermütiger Beladenheit, aus dunklen Seelengründen dringt der Blick bei den Figuren des Lucas Moser. Besonders aber die Menschen in den fränkischen Werken wie dem Imhofschen und Deichslerschen Altar verbinden mit schlichter Innigkeit einen ergreifenden Ernst, und so brachte auch Franken jenen Meister hervor, der an tiefinnerlicher Einfalt alle anderen überragt, den Meister des Tucheraltars. Seltsam! Zum ersten Male fußen die Gestalten wuchtig auf der Erde und doch sind sie mehr als ihre beschwingten Ahnen eingehüllt in eine Atmosphäre von

Heiligkeit. Sie sind schwerblütig, gerade und schmucklos sachlich, und dennoch vom Feuer der göttlichen Idee durchleuchtet. Ihr Sein erfüllt sich im religiösen Erlebnis. Auch die jugendlichen Figuren sind herbe und ehrfurchtgebietend und die schmerzgeläuterte Großheit, die seherische Gewalt der Monika findet ihresgleichen nicht mehr unter den weiblichen Heiligen der deutschen Gestaltenwelt ⟨Abb. 66⟩.

Denn sobald wir diesen geweihten Bezirk verlassen und zur zweiten Jahrhunderthälfte uns wenden, treten kleingläubigere dumpfere Gestalten auf den Plan. Wenn noch Konrad Laib in seinem Hermes eine machtvolle Persönlichkeit gelang, dessen stürmisches Temperament und geheimer Weltschmerz von einem eisernen Willen gezügelt wird, so ist den späteren ein solcher Wurf nicht mehr geglückt. Bei Schongauers Apostelfolge ist schon das winzige Format bezeichnend für den Geist, der sich kaum über eine gutmütige Nachdenklichkeit erhebt und dessen Lauheit geschraubte Bewegungen verdecken sollen ⟨Abb. 67⟩. Nirgends packt der Blick seinen Gegenstand, selbst das Lesen ist nur ein verträumtes Hinweggleiten über das Heilige Buch, das manchmal gar zu bloßem Requisit eines auf Anmut berechneten lebenden Bildes herabsinkt, wie bei jener Catharina, die das Lesezeichen preziös mit zwei Fingerspitzen hochhebt. Derartige Künsteleien erscheinen beim Bartholomäusmeister auf die Spitze getrieben. Das Motiv eines sensiblen Gleitens durch seidige Bartwellen empfindet er als bedeutend genug, um dem greisen Andreas Würde zu geben. Und ganz offensichtlich ist der Gegenstand eines so delikat sich äußernden Sinnens nicht mehr Gott. Forschend ruht der Blick des Apostels auf der neben ihm stehenden Heiligen, die durch das pikant blasse Email der Haut, erlesenen Aufputz und feine Sittsamkeit dieses Interesse rechtfertigt. — Während so auf der einen Seite ein ungesunder Hang zu romantischer Verfeinerung sich geltend macht, greift merkwürdigerweise daneben eine immer stärker werdende Verbürgerlichung der Heiligenfigur um sich. In unmittelbarer Nachbarschaft des Bartholomäusmeisters entsteht in Köln der große Sippenaltar, auf dem sich die Heiligen in nichts mehr von den Porträts der biederen Stifter unterscheiden. Auch für das südliche Deutschland besteht das sittliche Ideal in gediegener, ehrenfester

Abb. 68. Zeitblom. Um 1500

Tüchtigkeit. Wie vortrefflich paßt, um nur ein Beispiel zu nennen, das Attribut des Schlüsselbundes zu der nüchternen Zuverlässigkeit von Zeitbloms Margarete (Abb. 68).

In diese philiströse Enge trägt plötzlich ein Einundzwanzigjähriger die Verheißung einer neuen Welt. Nicht aus seinen Vorbildern, aus der eigenen Brust schöpfte der junge Dürer den wahrhaft religiösen Ernst, mit dem sein Hieronymus den Dorn aus der Löwentatze zieht. Und wenn selbst einer von Pachers Kirchen-

Abb. 69. Schäuffelein. 1521

vätern — diesen nicht bloß äußerlich monumentalsten Gestalten der vorigen Generation — ganz von der Prüfung der Schreibfeder absorbiert erscheint, so tritt bei Dürer, genau im Sinne des hohen Mittelalters, die Handlung bescheiden zurück hinter der traumbefangenen Stimmung des Gemüts. Dennoch hat Dürer sich hier noch nicht völlig gefunden. Nicht das Schweben über der Wirklichkeit, sondern gerade die unlösliche Verankerung in ihr, die „innere Kraft und Ständigkeit" ist es, die seine reife Kunst immer

stärker fühlbar macht. Wie auf dem Holzschnitt von 1504 die wie aus Quadern aufgetürmte Gestalt des Hieronymus zu einem Bilde in sich gefestigter Männlichkeit emporwächst, und wie in der Bewegung des Johannes die Gewalt der göttlichen Sendung sich in körperliche Energie umsetzt, die jeden Muskel bis in die Fingerspitzen hinein strafft, darin zeigt sich eine ganz neue Vorstellung von erhöhtem Menschentum, ein ganz neues Suchen nach elementarer Größe und Einfachheit im Sein und im Tun.

Gegenüber den matten oder sentimentalen Täuferfiguren der Spätgotik offenbart sich hier wie in der unerbittlich zwingenden Gebärdung des Grünewaldschen Johannes die gesteigerte Kraftfülle des jungen Jahrhunderts. Auch noch weiter auseinanderliegende Erscheinungen, wie der Franziskus des Hans Fries, aus dessen bis zum Zerreißen des schmächtigen Körpers gespannten Armen die Siedehitze der Ekstase aufschwillt, und Burgkmairs Johannes auf Patmos, der von der himmlischen Vision gepackt, ihr den Kopf in jähem Ruck entgegenreckt, sind verwandt durch die unerhörte Intensität des Erlebens. Aber derselbe Burgkmair, der die Erregung des Evangelisten zu schmerzhafter Leidenschaftlichkeit hinauftreibt, gefällt sich des öfteren in einer hohlen, dafür um so pompöser aufstaffierten Grandezza. Auch das Vorbild Dürers bewahrte die Schüler nicht immer vor der Renaissance-Phrase, der sogar ein Baldung hin und wieder verfällt.

Ein so geringer Widerstand gegen den Sirenengesang der Fremde zeugt nicht von selbstgewisser Wesenstreue. In der Tat spricht gerade aus Werken, in denen ein ehrliches Deutschtum zu Worte kommt, oft eine schwachherzige Weichheit und müde Resignation ⟨Abb. 69⟩. Der Mutterboden, aus dem die Gewächse der Kunst bisher die nährenden Säfte zogen: die selbstverständliche Glaubenssicherheit ist erschüttert. Es ist, als ob alle vorhandene Kraft von den überragenden Leistungen aufgesogen und in ihnen komprimiert wäre, sodaß zwischen ihnen und der Masse des Kunstgutes ein größerer Abstand besteht als in früheren Zeiten. Aus dem Ermatten des religiösen Lebens erklärt es sich auch, daß das Heiligenbild nun unverhohlen jedem weltlichen Inhalt offen ist ⟨Abb. 70⟩, daß Cranach beispielsweise Magdalena zu einem schalkhaft lockenden Edelfräulein macht oder das Thema des Hieronymus, der sich in

Abb. 70. Salzburgischer Meister. Um 1520

der Wüste steinigt, zur Entfaltung seines Schönheitsideals benutzt und ein andermal in dem weltflüchtenden Asketen ein getreues Porträt seines erlauchten Auftraggebers liefert.

Während man so allenthalben über der Heiligen Leben und Leiden plauderte, bestand Dürer in der Stille einen heldenhaften Kampf um die Versinnlichung seines Ideales von deutschem Mannestum. Es ist der schwerste Kampf seines Lebens gewesen, aus dem er in jeder Phase mit neuem Segen hervorging. Bei einer Gesamt-

Abb. 71. Dürer. 1514

überschau seines Schaffens ist auch der Holzschnitt von 1504 doch nicht mehr als eine Vorstufe zu den Apostelstichen von 1514, zu dem Thomas, der wie ein Gott germanischer Vorzeit als zornesmütiger Richter über die Erde schreitet ‹Abb. 71›, zu dem Paulus, der im Besitz aller Erkenntnis und aller Liebe ist. Solche Vorstellungen von übermenschlicher Monumentalität, von den „Christen als Helfern und Heilanden, als Herren und Göttern der Welt" ‹Luther› drängten von selbst zu den äußeren Maßen, die ihnen gebühren. Sie wuchsen sich aus zu den Köpfen in den Uffizien, die das Gemüt aufwühlen wie der Anblick uralter knorriger Eichen, an denen jahrhundertelang die Stürme des Wetters rüttelten — jeder hinterließ seine Spuren, keiner vermochte sie zu zerstören. Und weiter zu jenem Werk, in dem alle Sehnsucht der Zeit nach

einem neuen starken Ethos künstlerische Erfüllung fand, den Münchner Aposteln. In dem schmerzlich weisen und doch von Kämpferstolz gespannten Antlitz des Paulus schlägt die Reformation ihr unbestechliches Auge auf, vor dessen sengendem Strahl die Hüllen weltlicher Eitelkeit zerfallen. Ein so hohes Maß von individueller Persönlichkeit jedem von ihnen zukommt, darin sind sie eines Wesens, daß sie von Wirrnissen und Zweifeln nicht erreichbar, in mythischer Hoheit aufragen, und bei aller zeitlichen Bedingtheit bilden sie eines der stärksten Manifeste des Glaubens, der aus der Kraft kommt und zur Kraft führt.

II. TEIL

Die Bedeutung des seelischen Gehaltes für den Bildaufbau

Abb. 72

I. DAS HOHE MITTELALTER

Die Kongruenz von Gehalt und Gestalt

Bei der Beseelung ihrer Gestalten ist der bildenden Kunst keine Grenze gesetzt für ihren Wetteifer mit der Mannigfaltigkeit der körperlich sichtbaren Erscheinungen. Aber mag sie diese auch in immer zunehmender Fülle in ihr Reich aufnehmen — das Einzelbildwerk bleibt jederzeit der Verpflichtung strengster Auswahl unterworfen, da es aus dem Ablauf eines seelischen Vorgangs immer nur eine Augenblicksbewegung herauszugreifen vermag. Diese Beschränkung wird um so fühlbarer sein, je reicher das Geschehen ist, das es zu bewältigen gilt. Selbst dann, wenn es nicht in ein einziges Bild zusammengedrängt, sondern in eine Mehrzahl von Szenenbildern auseinandergefaltet wird, bietet eine solche Reihe von Querschnitten nur eine Anweisung auf den Gesamtverlauf der Handlung und niemals eine vollständige Veranschaulichung aller ihrer Elemente.

Wo nun die Kunst sich eines bestimmten Stoffes zur bildmäßigen Gestaltung bemächtigt und sich mit ihm eine nach dogmatischen Rücksichten geregelte Auswahl der Bildthemen vererbt, da liegt die Annahme nahe, daß sich ein relativ konstanter Erzählungsstil herausbilden werde, der auch das Einzelbild immer wieder aus den einmal als bedeutsam erkannten Momenten aufbaut. In der Tat haben in diesem Sinne die Vorgänge der christ-

lichen Heilsgeschichte im Laufe der Jahrhunderte keine im wesentlichen wechselnde Ausdeutung erfahren, sondern eine gleichbleibende Sichtung und Heraushebung der Faktoren der Handlung. Trotzdem kann der Stil der Erzählung im ganzen nicht als gleichbleibend bezeichnet werden; nicht so sehr deswegen, weil jene einzelnen Faktoren — wie wir von unseren früheren Betrachtungen her wissen — der Wandlung von einem abstrakten Idealismus zu naturalistischer Dramatik unterworfen sind; sondern, weil die Formprinzipien sich wandeln, nach denen sie im Bilde verbunden und angeordnet werden, sodaß geradezu entgegengesetzte Ausdruckswirkungen entstehen.

Hat sich einmal der Blick eingestellt auf die Modifikationen, welche der Aufbau der seelischen Elemente im Bildgefüge erleidet, so wird man gewahr, daß sie verknüpft sind mit einem Wechsel des allgemeinen Kunststils — notwendig mit ihm verknüpft sein müssen; denn wir haben jene anschauliche Regie der seelischen Bildelemente als ein konstitutives Merkmal eines Stiles aufzufassen. So sondert sich auch unter diesem Gesichtspunkt die Spätgotik deutlich vom eigentlichen Mittelalter, und zu ihr tritt die Klassik in einen nicht weniger starken Gegensatz. Aber umgekehrt bedeutet eine Wende in der allgemeinen Entwicklung nicht notwendig auch eine solche in der Behandlung dieses besonderen Problems — so ist der Erzählungsstil des hohen Mittelalters im ganzen genommen ein einheitlicher, und unberührt von dem Gegensatz Romanik — Gotik. Für unsere Fragestellung ergibt sich hieraus, daß wir, um den Ansatzpunkt der späteren Entwicklung aufzudecken, nicht über das 14. Jahrhundert zurückzudringen brauchen.

„Der Erzählungsstil des hohen Mittelalters" — man zaudert, diesen Begriff auf den Figurenstil jener Zeit anzuwenden; denn nichts liegt ferner ab von ihrem künstlerischen Wollen als Vorführung breitausgesponnener Handlungen und überhaupt jedwede Nachahmung natürlicher Situationen. Sucht sie doch in ihrer spiritualistischen Betrachtungsweise, die alles Sinnliche nur als Spiegelung eines rein Geistigen faßt, einzig die übersinnliche Gesetzmäßigkeit zu verkörpern. Somit ergibt sich als oberste Forderung, daß der darzustellende Vorgang von allen Zufälligkeiten

des Wirklichen gereinigt, alles Stofflich-Gegenständlichen nach Möglichkeit entkleidet werde. Wie die einzelnen Gestalten ohne Schwere sind, und nur gerade soweit Körper, daß sie sich dem Geist als durchsichtige Gefäße darbieten, so wird auch dem Bildganzen gleichsam nur ein Astralleib verliehen, der nicht reale Handlungen sichtbar macht, sondern den allein die Idee des Geschehnisses durchleuchtet.

Dieser reine Idealismus, dem die Form an sich nichts, der metaphysische Gehalt alles bedeutet, muß naturgemäß sein Ziel darin sehen, alle künstlerischen Mittel in strengsten Dienst der demonstrativen Auffassung zu stellen, und findet den Weg dahin, indem er die gegenständlichen Momente nach ihrem Gewicht abwägt und von ihm her ihre Anordnung bis ins Letzte bestimmt. Das Ergebnis ist völlige Kongruenz zwischen ihrer formalen Erscheinung und ihrer geistigen Bedeutung, ist absolute Klarheit der Bildform, jene „claritas", die Thomas von Aquino als Grundeigenschaft jedes darstellenden Werkes forderte.

Klarheit, wo immer sie auftritt, heißt Souveränität über den Stoff, heißt Herausschälen des Hauptsächlichen, Zurückschieben oder gänzliches Fortlassen des Unwichtigen. Wenn nun die mittelalterliche Bildform durch eine Klarheit sich auszeichnet, die den höchsten Grad von „Durchleuchtung" erreicht, so ist hierin das Resultat einer unerhörten Anspannung des Geistes zu erblicken, der den vielfarbigen Reichtum der biblischen Berichte zu einigen wenigen Grundtatsachen komprimiert und wiederum diese auf die denkbar einfachste Formel bringt. Die Historie kristallisiert sich zum Dogma, und so ist die Kunst zugleich illustrativ und symbolisch. Jede Darstellung zeigt strengste Beschränkung auf den Hauptgedanken, er erfüllt sie gleichmäßig in allen ihren Teilen, sodaß nirgends Platz ist für die Einfügung von Nebenzügen. So ist die Szene eine Einheit im höchsten Sinne und bleibt es auch, wenn sie an andere sich unmittelbar anreiht, ja selbst dann, wenn stoffliche Grenzen fehlen, denn immer sorgen fühlbare Intervalle für deutliche Trennung. Ebenso ist jede Szene auf die Hauptspieler reduziert. Die biblia pauperum, die dieses Prinzip wohl am weitesten durchgeführt hat, kommt beispielsweise bei der Auferweckung des Lazarus mit drei Personen aus: Christus, dem

Auferweckenden, und der Schwester oder einem Juden als Zuschauer. Die Gefangennahme zeigt, wie Christus vom Verräter umarmt und von einem Häscher ergriffen wird, oder auch nur den Judaskuß, beim Verhör muß wieder ein einziger Soldat die Menge der Anklagenden repräsentieren u. s. f.

Ob nun aber diese Reduktion bis an die Grenze des Möglichen getrieben wird oder nicht, ist für den Stil nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Denn auch bei größerer Figurenzahl wird dafür Sorge getragen, daß alles Wesentliche mit vehementer Eindeutigkeit sich gleich dem ersten Blick darbietet (Abb. 72). Die Hauptträger der Handlung rücken mit Entschiedenheit in den vorderen Plan und überschneiden sogar zuweilen den Bildrand, als würden sie dem Beschauer von einer unsichtbaren Gewalt entgegengedrängt. Die Nebenfiguren müssen meist sämtlich hinter ihnen zurücktreten, aus diesem Grunde ist es nicht von großem Belang, ob z. B. in der Verhörszene (Abb. 73) Christus von nur einem oder von mehreren Soldaten dem Kaiphas zugeführt wird, und ob dieser allein oder mit einem Begleiter erscheint. Denn immer werden die beiden Gestalten des Richters und des Angeklagten durch ihre Stellung so herausgehoben, daß ihre dramatische Zwiesprache alle anderen Stimmen übertönt. Durch sie büßt also das Hauptmotiv keineswegs an Eindringlichkeit ein, es entfaltet sich vielmehr um so machtvoller durch diese energische Überordnung, jene äußerste Beschränkung des Personale, zu der die didaktischen Handschriften geschritten sind, ist denn auch in der Monumentalkunst fast niemals anzutreffen. Hier ist ein Kompositionsschema von strenger Gesetzlichkeit ausgebildet worden, in welchem die Nebenfiguren wie ein straff durchgeführter Generalbaß die über ihnen schwebende Melodie in reiner Harmonie begleiten. Niemals ist einer von ihnen das Recht zugebilligt, den Helden empfindlich zu überschneiden, die Schächer, die den Herrn vor den Richterstuhl oder zum Kreuz schleppen, dürfen nur die Hand an seine Schulter legen, und oft wird die Schilderung des Festnehmens und Vorzerrens gänzlich unterdrückt, um die hehre Würde seiner Persönlichkeit nicht anzutasten. Oder man findet einen rein symbolischen Ausdruck für die Vergewaltigung, wie etwa in der Scheibe der Gefangennahme von St. Florin in Kob-

Abb. 73. Alemannisch. 1359

lenz: Dort nehmen zwei Häscher Christus in die Mitte und recken die Arme zu seinem Heiligenschein empor, auf dessen Mitte sich ihre Hände berühren, so schließen sie ihn unentrinnbar ein und respektieren dennoch die Heiligkeit seiner Erscheinung.

Die natürliche Folge dieser unerbittlich logischen Bildstruktur ist es, daß die Nebenfiguren ihrerseits die größten Überschneidungen zu erdulden haben. So dicht sind sie hinter ihrem Chorführer zusammengeballt, daß selbst die Vordersten oft nur zur Hälfte, von den Hintenstehenden nur die Köpfe oder gar nur die Kopfbedeckungen sichtbar sind. Und wenn wirklich einmal einigen aus der Menge ein Platz im Vordergrund eingeräumt ist, so verurteilt sie ein peinlich befolgtes Gesetz, einen Teil ihres Selbst zugunsten der Hauptfigur zu opfern — man beachte, wie durch diesen Kunstgriff im Berner Teppichparament ⟨Abb. 73⟩ die Unterordnung der Soldaten unter Christus trotz des Nebeneinanders schlagend verdeutlicht wird.

Dieser disziplinierte Stilwille, der den Gruppenbau regelt, bezieht auch unbedeutendere Faktoren in seine Rechnung ein und verwertet z. B. bewußt die Kontrastwirkung, die sich aus dem eindrucksvollen, schlicht herabwallenden Gewande Christi und der modisch knappen Kleidung seiner Ankläger ergibt. Vor allem aber fügt er seinem System mit bewundernswerter Konsequenz die Gestik ein. Wer sie allein auf ihren inhaltlichen Bestand und nicht auf ihre formale Verwendung hin betrachtet, kann nur immer wieder feststellen, daß das gesamte Mittelalter mit einem bonum commune von engstem Umfang auskommt. Diese Beschränkung drängt sich besonders dadurch auf, daß die demonstrative Geste — das Zeigen und Befehlen, das Lehren und Segnen — weitaus die gebräuchlichste ist und daß man ihr oft auch da begegnet, wo das Thema sie nicht eigentlich erfordert und man eher eine der Affektgebärden erwarten sollte, die in jenen festen Bestand aufgenommen waren. Um ein Beispiel zu nennen, ist in der gotischen Anbetung die stärkste Lebensäußerung der heiligen drei Könige — das Weisen auf den Stern.

Aber noch in einem tieferen Sinne ist weise Beschränkung das Kennzeichen dieses Gebärdenstiles. Man verschmähte nicht nur die Mannigfaltigkeit und Nuanciertheit der Ausdrucksbe-

wegungen in eben dem Maße wie die der Charaktere überhaupt, man vermied es offenbar auch, durch Häufung von Gebärden zu wirken. Wie die Erzählung niemals zu anekdotischem Behagen verleitet, so auch die Gebärdensprache zu keinerlei Geschwätzigkeit. Ökonomie der Mittel ist hier wie dort die Losung, und hier wie dort das mit ihr verbundene Ziel: das Wesentliche mit voller Schärfe dem Bewußtsein einzugraben. Da bietet sich denn zunächst die Möglichkeit, die Hauptfigur durch eine imposante Bewegung vor den andern herauszuheben — eine Möglichkeit, der einige Szenen so sehr entgegenkommen, daß sie in ihnen zum dauernden Schema ausgebildet wurde. Wer hätte jemals eine mittelalterliche Auferwedkungsszene gesehen und nicht als unverlierbaren Besitz die Gebärde des Heilands davongetragen, wie sie bezwingend groß gegen die Leere steht? Getragen von abstrakten Linien, die den Eindruck sausender Bewegung unmittelbar — ohne jede verzettelnde Beschreibung des Anatomischen — erwecken, greift sie weit aus in ungehemmtem Schwunge. Daß sie sich durch restlose Sichtbarkeit völlig frei auswirkt, folgt aus jener Tektonik, deren Grundzüge wir bereits erörtert haben, aber mehr als das: auch Unterschneidungen werden nach Möglichkeit vermieden, als ob jede Reibung als störender Kraftverlust empfunden würde. Aus diesem Grunde stehen die Apostel nicht zu beiden Seiten Christi, sondern seitlich hinter ihm, damit der göttliche Wille frei aus dem Nichts erstehe. Auch der Befehl des Königs zur Tötung der bethlehemitischen Kinder oder der Märtyrer soll mit gleicher Nachdrücklichkeit sprechen, worauf Henker wie Opfer durch ihre Stellung Rücksicht zu nehmen haben.

Doch kennt der Bildaufbau auch schwächere Grade der Überordnung, arbeitet etwa mit einer oder zwei Hauptgebärden, ohne sie durch Isoliertheit zu unterstreichen. Da gibt es z. B. einen Kreuzigungstyp, der zwei Gruppen unter dem Kruzifix schart, eine um Maria, die andere um den Hauptmann, diesen beiden wird vor allen anderen eine einprägsame Geste erteilt, hier das emphatische Hinaufweisen des Bekenners, dort das qualvoll ohnmächtige Zusammensinken. Oft sind diese Kontraste aufs wundervollste gegeneinander abgestimmt, stärken und steigern sich wechselseitig und schließen sich zusammen wie zu einem leben-

Abb. 74. Trierer Handschrift. Anfang des 14. Jahrhunderts

digen Kreislauf, der einsetzt in der Gestalt des Hauptmanns, durch ihn hinaufstrebt zum Haupte des Erlösers, hinabsinkt zur Mutter, um dann den Weg nach oben wieder aufzunehmen. Es ist also nicht unbedingt die Größe der Geste, die über ihre Wirkungsstärke entscheidet: dem mächtigen Bewegungsschwunge des Gegenspielers hält hier Mariens leise Neigung durchaus die Wage, da ihre Umgebung, die in fast statuarischer Ruhe verharrt, die günstigste Folie für sie bildet. Wiederum ist geringster Aufwand das Mittel, um stärkste Wirkungen zu erzielen.

Die Stetigkeit, mit der man diese Einsicht in künstlerische Form umsetzte, zeigt sich auch da, wo es sich nicht um Überordnung eines Helden, sondern um Nebenordnung gleicher Elemente handelt: bei der Schilderung der Masse. Niemals hat man den Begriff „Masse" als eine so unteilbare Einheit gefaßt wie im hohen Mittelalter, der Zeit der starken Genossenschaftsbildungen, der Gilden, Zünfte und Innungen. Sie setzt sich nicht aus Individuen zusammen, die von ihr losgelöst, auch für sich bestehen könnten, sondern ist ein Gebilde, dessen völlig unselbständige Teile Le-

Abb. 75. Trierer Handschrift. Anfang des 14. Jahrhunderts

bensmöglichkeit und -wert nur von dem Ganzen empfangen, dem sie angehören (Abb. 74 und 75). Hier ist jede Differenzierung auf ein Mindestmaß, auf allgemeine Unterschiede des Alters und Geschlechts beschränkt oder, wenn angängig, gänzlich unterlassen, während man bei den Hauptakteuren die Verschiedenheit der Typen immer schärfer zu umreißen strebte. Daher droht diesen keinerlei Konkurrenz von jenen Namenlosen, die sich zur Menge zusammenschließen, sie lauscht der Predigt des Täufers oder des Heilandes als „die" Gemeinde, sie erscheint auf Golgatha als „die" Soldateska, immer als ein einziger Organismus, gleichviel ob sie sich aus zwei oder zwanzig Gliedern zusammensetzt, als ein einziger Wille, der die Macht der Hauptspieler niemals bricht, ja sogar häufig deren unvergleichliches Übergewicht fühlbar macht. Wenn sich z. B. Christus als Gast bei der Hochzeit zu Kana oder am Tische des Lazarus einfindet, so neigen sich die Teilnehmer des Mahles ihm zu und strecken ihm die staunend geöffneten Hände entgegen, oft auf genau übereinstimmende Weise; denn ihre Funktion besteht allein darin, als gänzlich abhängige Ge-

schöpfe ihres Meisters einen Resonanzboden für seine Stimme, eine Blickbahn des Auges auf seine Erscheinung hin zu schaffen.

Recht im Geiste einer solchen Kunst sind Themen wie die Kämpfe Simsons, Sangars und Davids mit ihren Feinden, in denen sie freilich nicht das Geschehen selbst, sondern Sinnbilder für Sieg und Unterliegen gestaltet. Durch zwei verschiedene Formgedanken wird sie dieses Urgegensatzes habhaft: der eine stellt in kühner Statik Held und Masse einander so gegenüber, daß die hochaufgerichtete Siegergestalt auf der einen Seite dem Knäuel der Stürzenden, Gefallenen und Flüchtlinge auf der andern das Gleichgewicht hält. Noch abstrakter und daher vielleicht noch schlagender ist das andere Schema, in dem die dichtgedrängten Köpfe der Feinde die gesamte Bildbreite füllen, während sich aus ihrer Mitte der Sieger in ganzer Größe aufreckt und die Fläche bis in ihre Winkel mit seiner triumphalen Gebärde durchsaust.

Sinkt also in diesem Falle die Bedeutung der Menge so tief, daß sie als bloßer Fußschemel für den einen dient, so konnte doch ihr Eigenwert nicht immer völlig verneint werden. Wenn z. B. im Balduineum dargestellt wird, wie das Volk dem Kaiser Gehorsam schwört oder den neugewählten König auf den Altar erhebt, so ist es hier der eigentliche Träger der Handlung. Dennoch wird in hoher künstlerischer Weisheit auch hier die Gefahr der Zersplitterung und des Zuviel vermieden. Entweder weist man nämlich allen Personen die gleiche Geste zu und bringt durch diese Parallelität ihre einige Gesinnung ebenso knapp wie unzweideutig zum Ausdruck oder aber aus den zwei Gruppen, die den Herrscher umgeben, erhebt nur je einer die Hand zum Schwur und sammelt so den Willen der Gesamtheit, die im übrigen regungslos bleibt. Und zwar führt, von der Mitte aus gesehen der Erste diese Geste aus, sodaß sie in den leeren Hintergrund aufragt und die Aufmerksamkeit so stark wie möglich erregt. So kommt also dieses Anordnungsprinzip nicht nur bei Hauptfiguren zur Anwendung, auch bei den Reiterzügen beschränkt sich das Balduineum oft auf die eine Ausdrucksbewegung des Anführers, die einzige, die ohne Überschneidung gegeben werden kann (Abb. 74). Wie sehr man Unklarheiten fürchtet und umgeht, zeigt sich aber gerade dann am deutlichsten, wenn alle Gruppenglieder gestikulieren.

Man betrachte daraufhin in dem gleichen Kodex die Klage um den König. Hier darf sich die Trauer der Vorderen nur so leise äußern, daß die Gebärde nicht über den Kontur des Rumpfes hinausgreift und schwillt erst dort pathetisch an, wo sie, ohne den Lebenskreis der anderen zu durchschneiden, unbehindert zum Himmel emporsteigen kann ‹Abb. 75›.

So verschafft dramatische Bewegtheit sich also nur so weit Geltung, als sie die strenge Geschlossenheit des Bildes nicht sprengt. Diese immer wache Selbstzucht kommt auch solchen Szenenbildern zugute, deren alleiniges Thema die Menge ist ohne den bannenden Zauber einer Hauptfigur. So wird z. B. der Kampf zweier Parteien nicht in etliche Einzelgefechte aufgelöst, sondern als Zusammenprall von Mächten dargeboten, die im Sinne des mittelalterlichen Gemeinschaftsbewußtseins den einzelnen zu ihrem Werkzeug machen und ihm jedes Ungestüm des Eigenwillens, jede freie Selbstbestimmung rauben.

Aber derartige Aufgaben löste das Mittelalter nur nebenher, ohne sich je aus seiner Bahn werfen zu lassen, die in schicksalhaftem Zwange um die verehrungswürdigen Persönlichkeiten des Messias und seiner Verkünder kreiste. Das Streben, der geistigen Bedeutung des Helden durch sinnliche Mittel möglichst gerecht zu werden, trieb immer neue künstlerische Gedanken hervor und führte gelegentlich dahin, ihn unter Nichtachtung der erfahrungsmäßigen Wirklichkeit durch seine körperliche Größe weit über die anderen hinauswachsen zu lassen, sein inneres Verhältnis zur Umwelt durch das äußere zu verdeutlichen. Die Wirksamkeit dieser Formsymbole bewährt sich namentlich in den Auferstehungsszenen, bei welchen die an sich schon majestätische Gestalt des Gottessohnes ins Übernatürliche gesteigert wird, indem die Wächter als winzige Menschlein das Grab umlagern ‹Abb. 76›. In gleicher Absicht werden oft auch die Jünger in Gethsemane, die Höllenbewohner, ja selbst die Erzväter und Propheten bei ihrer Befreiung durch den Erlöser als Vertreter einer niederen Seinsstufe gekennzeichnet. Eine andere Akzentverteilung findet sich bei den Verhörsszenen, wo die Schergen manchmal nur als Füllsel behandelt werden, während Kaiphas oder Pilatus als gewichtige Gegner Christi ihm im Ausmaß ebenbürtig sind. Ob nun die un-

Abb. 76. Regensburgisch. Um 1360

eingeschränkte Herrschaft Christi entfaltet wird oder ob er seinem Widerpart gleichgeordnet erscheint, immer bedürfen beide einander, empfangen Sinn und Leben einer durch den andern.

Sucht man das metaphysische Grundgefühl aufzuspüren, dem alle diese Gestaltungen der mittelalterlichen Seele entkeimen, so weist das überall lebendige Bewußtsein der Abhängigkeit des Geschaffenen von seinem Schöpfer, der seinerseits erst diesem Glanz und Glorie verdankt, auf eine stark empfundene und ergreifend zum Ausdruck gebrachte Polarität von Gott und Welt. Wobei Welt freilich niemals als „Natur", vielmehr durch die künstlerisch-religiöse Empfindungsweise geläutert und vergeistigt erscheint. Zu einem Abbild der höchsten Einheit, welche jene beiden Gegensätze umfaßt, kann die Kunst als Künderin übersinnlichen Lebensgehaltes nur dadurch gelangen, daß sie der in ihr gefühlten Zweiheit anschaulich-sinnliche Form verleiht. Und dies glückt ihr vornehmlich durch ein räumliches Mittel von genialer Einfachheit: dem zwischen diese beiden Seinsbezirke gelegten leeren Raum (Abb. 55, 73). Dies ist, abgesehen von der

formalen Wirksamkeit, der tiefe Sinn, wenn beim Abendmahl oder beim Marientod um den Herrn inmitten der Jünger eine Leere sich breitet, die man als Strahlenzone seiner Göttlichkeit empfindet; wenn die anbetenden Könige in gemessener Entfernung von der heiligen Mutter mit dem segnenden Sohne das Knie beugen; wenn bei der Salbung Christi durch Maria Magdalena zwischen ihnen beiden und den Zuschauern eine Lücke klafft, die voll geheimer Spannung ist. Von der Auferweckungsgebärde, die auf alle Weite hin sichtbar gegen die Leere steht, war schon die Rede; aber welche Gewalt von ihrem Befehle ausgeht, wird erst durch die Raumweite offenbar, die durch sie überbrückt wird — in bedeutendem Abstand von Christus finden die Auferweckten ihre Stelle, als müßten sie in vertrauterer Nachbarschaft wieder vergehen. Natürlich meiden auch die Feinde seinen unmittelbaren Bannkreis; die Juden, die er aus dem Tempel treibt, flüchten vor ihm in den äußersten Winkel des Bildes, ja selbst sie, denen die irdische Macht über ihn gegeben ist, die Richter, scheinen oftmals wie gegen die Mauer gedrückt und so trotz ihrer prahlerischen Pose als die heimlichen Angeklagten (Abb. 73).

Aber das Mittelalter, das überall wie auf Zusammenfassung des Gemeinsamen, so auch auf klare Scheidung des Ungleichen drängte, begnügte sich nicht damit, eine Kluft zwischen der menschlichen und göttlichen Sphäre aufzurichten, auch innerhalb des Irdischen sollten sich merkliche Gegensätze geltend machen. Darum wird wieder zwischen verschiedene Parteien eine Lücke gelegt, sodaß die Zugehörigkeit zu einer Gruppe gleichzeitig das Getrenntsein von jeder anderen bedeutet. Es bedarf nicht einmal einer inneren Abstoßung zwischen ihnen, um dieses Auseinandertreten zu veranlassen; ebenso häufig ist es ein bloßes Wahrzeichen verschiedener Lebenskreise. So wird z. B. der Stifter unter dem Kreuz von den Heiligen getrennt, obgleich er doch in seinem Gefühl ihnen verbunden ist. Und der zwölfjährige Jesusknabe im Tempel wird nicht allein von seiner Zuhörerschaft geschieden, sondern diese ihrerseits nach ihren beiden Elementen, den Schriftgelehrten und den Eltern gegliedert, ja, das speculum humanae salvationis geht so weit, Maria und Joseph durch zwei Striche von den Disputierenden zu trennen, zwei magere Striche, die dennoch die

beiden Draußenstehenden unerbittlich ausschließen von der Gemeinschaft der Schriftkundigen. Durch dieses scharfe Erfassen und Sondern alles Unterschiedlichen erwuchs dieser Zeit eine souveräne Sicherheit in der Gliederung des Bildes; man beachte daraufhin, wie in der Grablegung des Königsfeldener Glasfensters (Abb. 15) die technisch notwendigen Teilungen mit scheinbarer Selbstverständlichkeit gleichzeitig die Funktion der erwünschten inneren Trennungen übernehmen, in diesem Falle also die Tätigen von den Trauernden scheiden wie Rahmen und Füllung, die gerade dadurch zur Einheit gelangen, daß sie in klarer Gegensätzlichkeit aufeinander bezogen sind.

Für den Bildausdruck sind diese scharfen Sonderungen von entscheidender Bedeutung. Sie erheben die Szene zu einem architektonischen Gebilde, in dem jedes Moment seinen unverrückbaren Platz, und durch ihn klarste Erkennbarkeit und stärkste Wirkung erhält. Dem Beschauer wird jede Unsicherheit erspart, er braucht sich nur dem Rhythmus der Gestaltung hinzugeben, um aus ihm mühelos die inneren Kräfte des Vorganges zu begreifen. Sie fliehen sich, stehen sich feindlich drohend entgegen — oder sie suchen sich und fließen zu einem einzigen Strome zusammen. Denn das ist nun das Eigentümliche jener Intervalle, daß sie auch als vermählende Elemente wirken können, dann nämlich, wenn die begrenzenden Gestalten, statt steil aufgerichtet zu sein, wie in magischer Anziehung sich zueinander neigen. Immer sind ja die Bildteile, für sich betrachtet, unselbständig; bedürfen und rufen einander wie die Themen einer Fuge. Manchmal geht ihre Abhängigkeit so weit, daß sie nicht einmal im eigenen Schwerpunkt ruhen, sondern den unentbehrlichen Halt erst durch ihr ergänzendes Widerspiel gewinnen. Wie dem Chor Stimme und Meinung nur durch seinen Führer erteilt wird, so sahen wir die Menge — bei der Hochzeit zu Kana z. B. — nur aus ihrer Beziehung zum Helden beseelte Wirklichkeit schöpfen. Aber auch Einzelfiguren können ihren Eigenwert zugunsten dieser Beziehung aufgeben: so sind sogar Moses und Elias zu Seiten des verklärten Christus nichts weiter als seine Diener; erscheinen nicht frontal wie er, sondern in unvollständiger Ansicht wie die Sichel des jungen Mondes gegenüber der vollen Scheibe, und

seele an sich, taucht unter in ihre unendliche Tiefe, verliert sich in ihr, um sich aus ihr zurückzuempfangen, und über beiden schlagen die Wogen des einen Erlebens zusammen.

So eindeutig nun hier der Vorgang als ein rein seelischer empfunden und gestaltet worden ist, so bleibt dennoch sein Grundelement fast ganz unindividuell; es ist der Austausch beseelter Kräfte an sich. Wie denn die mittelalterlichen Darstellungen überhaupt keine persönliche Gefühlsfärbung, sondern reine Geistigkeit ausstrahlen. Darum eignet ihnen allen die gleiche allgemeine Physiognomie, eine hohe aber abstrakte Ausdrucksgewalt; denn so verschiedenartige Begebenheiten auch wiedergegeben werden, immer scheinen sie auf ihre Grundkräfte, auf deren Masse und Richtungsverhältnisse zurückgeführt. Von hier aus wird es klar, warum die unendliche Mannigfaltigkeit psychischer Erscheinungen keinen Einlaß in die mittelalterliche Kunst finden kann. Die mimischen Differenzen der Einzelfiguren müssen schweigen, um allein jene überpersönliche Mimik zu Worte kommen zu lassen, die durch die Tektonik des Bildganzen spricht. Zwar künden bereits in der Gotik geringe Ansätze zu einer Individualisierung des Ausdrucks — besonders der Herausarbeitung des Leidens — von einem Tasten nach neuer Kunstanschauung; aber mag immerhin die Ruhe im Antlitz Christi dem Zucken des Schmerzes weichen, soll in zusammengezogenen Brauen sich schon die Wut der Henker äußern, so sind diese Einzelinhalte doch noch so allgemein gefaßt, daß sie die rein geistige Bewegtheit kaum übertönen, die oft genug sich selbst in eben denselben mimischen Reflexen ausdrückt. Somit bleibt die Reinheit des Stiles ungetrübt, und es bleibt der Sinn jeder seiner Gestaltungen: ein Gleichnis zu sein für den übernatürlichen Seinsgrund und -zusammenhang, für die wunderbare Harmonie der Weltordnung, wie sie sich widerspiegelt in dem schöpferischen Geist, der zu völliger Übereinstimmung mit sich selbst gelangt ist.

II. Die Anfänge des psychologischen Stiles

Das Mittelalter hat nicht bis zu seinem Ausgang die Stärke des idealistischen Auftriebs gewahrt, die den Jahrhunderten seiner Höhe einen so einheitlichen Charakter verleiht. Schon im Laufe des 14. Jahrhunderts kündigt sich in der Kunst jener mächtige und folgenschwerste Umschwung in der abendländischen Geistesgeschichte an: die Wendung von dem religiösen Spiritualismus zu einer wachsenden Wertung des irdischen Diesseits. Immer mehr offenbart sich nun die siegreiche Entfaltung des Nominalismus, der sich neben der Augustinischen Gefühlsbetonung der individuellen Persönlichkeitswürde den aus der Antike stammenden Wert der Empirie nutzbar gemacht hatte. Man sucht im Bilde nun nicht mehr ein bloßes Symbol für abstrakte Begriffssysteme, sondern trachtet der Fülle der Wirklichkeit gerecht zu werden, der bis dahin als „geschaffenen" Natur nur eine abhängige und abgeschwächte Art von Realität zukam. Es entsteht eine völlig neue Bildform aus der prinzipiellen Aufnahme des räumlich-plastischen Elementes und des bewußten Empirismus, wie er sich in der gleichzeitig entstehenden neuen Wissenschaft einer rein physiologischen Psychologie auswirkt.

Indessen, wenn jene äußerste Beschränkung der Darstellungsmittel aufgegeben wird, die in der Absicht auf reine Geistigkeit des Kunstwerks vorgenommen worden war, so bedeutet dieser Wandel nicht ohne weiteres eine radikale Umkehrung des künstlerischen Wollens. Denn zunächst sucht man durch ausführlichere Schilderung des Vorgangs nur seine glaubhaft-gegenwärtige Wirkung zu erhöhen und verlor darüber nicht das alte Ziel aus dem Auge: der von allen Zufälligkeiten gereinigten Idee des Geschehnisses Gestalt zu verleihen. Wenn z. B. im Freskenzyklus des Emmausklosters in Prag, einem der ersten und hervorragendsten Denkmäler des neuen Stiles, die Figuren sich zu runden beginnen und das Bemühen um individuelle Charakterisierung verraten, wenn die Szenen sich in einem dreidimensionalen Raum abspielen und durch erhöhte Personenzahl bereichert werden, so bedeuten all diese Neuerungen noch keine Abkehr von der idealistischen Gesinnung. Denn kubische Durchbildung wie Individu-

alisierung werden nicht als Werte an sich empfunden, sondern nur in dem Maße, als sie geeignet sind, der Geistigkeit der Gestalten zu dienen. Desgleichen besitzt der Raum Bedeutung nur als begleitendes Motiv der Figuren, aus deren Bewegung heraus er entwickelt wird, die er stärkt und steigert. Schließlich wird auch trotz der erhöhten Zahl der Statisten jede Zersplitterung, jedes übergebührliche Vordrängen von Nebensächlichem vermieden.

Daher ist Klarheit immer noch das hervorstechende Kennzeichen dieser Bildform. Wenn z. B. in der Szene der Darstellung im Tempel oder der Beschneidung das Gefolge Mariens wie des Priesters vermehrt wird, so ordnet es sich doch bescheiden diesen beiden unter. So sicher unterscheidet der Instinkt des Prager Meisters zwischen dem Wesentlichen und dem Akzessorischen, daß er es wagen kann, die Nebenfiguren im vordersten Bildplan anzuordnen, ohne den kompositionellen Kerngedanken, das Zueinanderneigen der beiden Hauptfiguren zu beeinträchtigen. Häufiger aber findet sich jene andere Lösung, die Nebenfiguren auch räumlich hinter den Hauptspielern zurücktreten zu lassen; ein sehr ausgeprägtes Beispiel dieser Art bietet die Beschneidung von Bertrams Buxtehuder Altar, in der sie so stark nach hinten zurückweichen, daß sie sich fast zu Schatten verflüchtigen.

Die echt mittelalterliche Besonnenheit, welche alle derartigen Erweiterungen in die alten Kompositionsschemata eingliedert, bleibt bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts lebendig. Nur dank ihrer behält eine Szene wie die Kreuztragung eine geschlossene und übersichtliche Form, obschon man die Begleiter Christi ständig vermehrt und die Frauen, die Soldaten, bald auch die Richter und die mitverurteilten Schächer, ja zuweilen einen ganzen Volkszug am Leidensgange teilnehmen läßt. Noch der Bamberger oder der Heisterbacher Altar (um 1430) vermeiden jede beunruhigende Überladung, Christus bleibt das uneingeschränkte geistige Zentrum, auf das alle anderen Teile bezogen sind, von dem sie Sinn und Bedeutung empfangen. Die Sicherheit, mit der alle Einzelheiten vom Ganzen aus bewertet werden, tritt gerade durch die Komposition des Heisterbacher Altars in helles Licht: hier werden von allen Personen der hinteren Bildebene nur die Oberkörper sichtbar — eine Freiheit, die nur flüchtig durch eine Bodenwelle motiviert

wird — sodaß außer Christus nur zwei Büttel in ganzer Figur erscheinen.

Wie konsequent die Gestaltung vom inhaltlich Bedeutsamen ihren Ausgang nimmt, zeigt sich ferner darin, daß auch nebensächlichere Kompositionselemente dazu beitragen müssen, die innere Form zu klären, daß z. B. den Kreuzesarmen oft die Aufgabe zufällt, die verschiedenen Parteien, also die Frauen von den Söldnern, oder diese von Simon und Christus zu sondern. Im gleichen Sinne müssen auch in der Dornenkrönung die leblosen Dinge der Seele des Vorgangs dienen. Da wird etwa Christus mit den Spöttern durch eine Säulenarchitektur zu einer Gruppe zusammengeschlossen, und es verschlägt wenig, ob jenseits der trennenden Bauglieder je ein einziger Zuschauer hinzugefügt wird ⟨wie in dem Fresko der Pfarrkirche in Garmisch⟩ oder ob eine ganze Schar von Neugierigen dort Platz findet ⟨wie in dem Wandgemälde in Kampill bei Bozen⟩; denn immer beherrscht die eigentliche Handlung das Bildganze und hebt sich in völliger Klarheit von den bloß ausschmückenden Zusätzen ab. Ein so starkes Gefühl für die von innen her geforderten Proportionen konnte es wagen, in die Stille des Ölbergs einen breiten Strom von Soldaten einbrechen zu lassen ⟨Abb. 52⟩ oder den anbetenden Königen ein vielköpfiges Gefolge zuzugestehen, ohne darüber die Geltung des Hauptthemas im mindesten zu schmälern.

Aber die szenischen Erweiterungen erstrecken sich außer auf die Verstärkung der Mitspieler auch auf die Erzählung selbst, die man nun aus der Zusammenpressung auf ein einziges Motiv befreit und mit mancherlei Nebenzügen ausstattet. Wie sehr man trotzdem auch in dieser Beziehung Maß zu halten wußte, sei an der Gefangennahme aufgezeigt. Abgesehen davon, daß man nun — im Gegensatz zu früheren Darstellungen wie der oben beschriebenen Koblenzer Scheibe — den Überfall ausführlich schildert, wird es seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts üblich, auch den Kampf zwischen Petrus und Malchus zu erwähnen. Allein dieser schüchtern aufkeimenden Freude am Anekdotischen wird jede Möglichkeit allzu üppiger Ausbreitung beschnitten. Die immer noch planvolle Zucht bestimmt Petrus seinen Platz hinter der Hauptgruppe des Christus und Judas, sodaß er oft nur zur

Phot. Alpers, Hannover

Abb. 78. Niedersächsisch. Um 1400

Hälfte sichtbar wird, und ordnet Malchus als zu Boden gestürzte Gestalt den übrigen vollständig unter; auf diese Weise sinkt der Angriff zu einem unaufdringlichen Begleitumstand herab. Oft aber bevorzugt man die noch leisere Fassung, die den Momemt nach dem Kampfe wählt, in dem Petrus das Schwert in die Scheide senkt und Malchus nur noch da zu sein scheint, um den Blick auf den Herrn zu lenken, durch dessen Berührung sein Ohr geheilt wird (Abb. 78).

Wenn schon durch diese Wandlungen das Bildgesicht sich immer mehr belebt, so wird sein Ausdruck doch am einschneidendsten dadurch verändert, daß es fortan an Stelle einer reinen unindividuellen Geistigkeit eine immer wachsende Fülle differenzierter seelischer Zustände spiegelt. Befreit von dem Banne einer alle menschlichen Regungen verdrängenden Jenseitigkeit, entdeckt man nun die vielfarbige und wechselvolle Landschaft der Seele. Wie unter einem sanfteren Klima erwachsen, atmen die Kunstgebilde nun einen milden Duft aus; man denke etwa an die Verkündigungen des späteren 14. Jahrhunderts, in denen die Botschaft ein demütig be-

glücktes Herz wie süßes Raunen trifft, während sie früher mit hoheitsvoller Kälte überbracht und empfangen wurde. Gewiß wird nicht überall wie hier der ursprünglich als rein geistig und unpersönlich behandelte Vorgang in subjektive Stimmung aufgelöst, aber das Gemeinsame aller Denkmäler des neuen Stiles ist eine bestimmter umrissene, leichter nacherlebbare Haltung des Geistes. In diesem Sinne ist schon der Horizont in den Fresken des Emmausklosters gleichzeitig eingeengt und erweitert, insofern sie, statt über alle Einzelinhalte hinausgehobener Symbole, Individuen von deutlich ausgeprägter Sonderexistenz hinstellen. Christus — nicht länger mehr der bloße Vertreter der höchsten und deshalb nicht näher bestimmbaren Seinsstufe — ist nun ein Held, dessen stolze Größe in rauschender Apotheose gefeiert wird. Auch die anderen Gestalten haben das Schematisch-Abstrakte abgestreift, insbesondere zeugt die Gestaltung der Frauen zum ersten Male von der Freude an weiblicher Zartheit, die Widersacher Christi scheinen von Haß und Argwohn verzehrt, und in den Jüngern ist der Geist unerschütterlicher Persönlichkeitswürde des Meisters lebendig, freilich nur bis zu dem Grade, daß sie seine unvergleichliche Herrlichkeit nicht in Frage stellen.

Es bricht nun die Zeit immer neuer und kühnerer Vorstöße in das Gebiet des Psychologisch-Individuellen an, deren Eroberungen im einzelnen wir im ersten Teil unserer Untersuchung verfolgt haben. Dem immer greifbareren körperlich-räumlichen Dasein der Figuren entspricht die ständig zunehmende Plastik der Seelen. Unter den ersten, denen man so recht die Lust anmerkt, mit der sie ihren Geschöpfen lebendigen Atem einhauchen, ist die bedeutendste und liebenswürdigste Erscheinung Meister Bertram. Kein anderer kommt ihm gleich in der Neubeseelung ererbten Kunstgutes, dessen leere Gesten, wie das Zeigen oder das Öffnen der Hand, sich bei ihm zuweilen mit ganz individuellem Gehalt erfüllen. Noch verblüffender ist die Keckheit, mit der er bis dahin unerschlossene Gebiete für die Kunst fruchtbar macht, namentlich sein Interesse für die Ausdrucksmöglichkeiten des Gesichts. Er vermerkt nicht nur die explosive Wirkung starker Gemütserschütterungen, wie der Angst oder der Verzweiflung (Abb. 28), sondern zeigt auch für verschwebende Seelenregungen das mimische Korrelat auf, läßt z. B. in der Geburtsszene Mariens Lippen sich

Abb. 79. Meister Bertram. Um 1330

lächelnd öffnen und bei der Darstellung im Tempel vor Spannung sich sogar schräg ziehen. Da er der Gestik als dem Ausdruck individuellen Erlebens gleichen Eifer zuwendet, erneuern sich unter seinen Händen die alten Bildtypen von Grund auf durch den Reichtum der aus der Erfahrung entnommenen Elemente. Um sich von dieser Umwälzung zu überzeugen, genügt ein Blick auf die Gruppe der Schriftgelehrten, die dem Jesusknaben lauschen (Abb. 79): ihr blutvolles und reiches Leben, dem die geringen Reste mittelalterlicher Schematik keinen Eintrag tun, weist ihr einen Platz auf jener Hemisphäre der Kunst an, für welche die Hingabe an die Natur Voraussetzung allen Schaffens ist.

Mochten auch andere die neuen Pfade in weniger entschlossenem Tempo beschreiten, so wurden schließlich doch alle zu dem Ziele mitgerissen, die individuelle Wirklichkeit der Seele zu bewältigen Die lex dei tritt immer mehr hinter der lex naturae zurück. Selbst den tiefsten christlichen Mysterien webt man aus den Beobach-

tungen des Alltags ein irdisches Gewand, das ihre symbolhafte Überwirklichkeit kaum mehr durchschimmern läßt. Da entfaltet sich zu Füßen des sterbenden Gottessohnes eine bunte Bewegtheit; wie er selbst, so gibt Maria und ihr Gefolge immer mehr dem Schmerze nach; die Juden gehen aus schweigender Assistenz zu Gespräch und Parteinahme über, und bei den Söldnern, die um den Rock des Herrn würfeln, dürfen sich gelegentlich schon die niedrigsten Instinkte austoben.

Aber je mehr diese einzelnen Errungenschaften dem Stil ein neues Gepräge verleihen, um so bewundernswerter ist das feine Taktgefühl, mit dem alle Gegensätze nur so weit herausgearbeitet werden, als sie sich zu einer einheitlichen Stimmung binden lassen. So viele kräftige und entwicklungsfähige Schößlinge also auch die verjüngte Schaffenskraft hervortreibt, so erschweren sie doch nirgends den Überblick über das Bildgefüge, das vielmehr durch deutliche Scheidung der Gruppen und völlige Sichtbarkeit der Hauptgestalten seine optische Übersehbarkeit wahrt. In jedem Fall wird die von einem transzendenten Weltblick in greller Schärfe geforderte Klarheit nur so weit gemildert, als sie mit der empirischen Interessiertheit überhaupt vereinbar ist. Denn immerhin machen nun Nebenfiguren durch genauere Besonderung ihres Verhaltens stärkere Rechte geltend, selbst da, wo sie sich zur Masse zusammenschließen; und Heraushebung der Hauptgestalt wird nur noch so weit erstrebt, als sie mit der sinnlichen Erfahrung in Einklang zu bringen ist, sodaß z. B. das Ausdrucksmittel ihrer Vergrößerung nunmehr verschmäht wird. Durch solche Angleichung des Wichtigen und des Nebensächlichen vermindert sich auch das Gefühl für den Abstand im buchstäblichen Sinne. Immer häufiger wird die eindrucksvolle Isolierung der Hauptfigur durch Eingliederung in die Masse ersetzt und die Grenze zwischen der göttlichen und der menschlichen Sphäre verwischt. So flutet schon in der Hohenfurther Passion die Gruppe der Könige wie eine Welle bis dicht zu den Füßen des Christusknaben. Und es nimmt nicht wunder, daß die ehrfürchtige Zurückhaltung von einst sich in zärtliche Hingabe wandelt, angesichts dieses lieblichen Wesens, das ein wirklichkeitsfroher Beobachtungstrieb zum ersten Male mit dem Zauber kindlich verschämter Anmut umkleidet. —

Es liegt im Wesen einer auf sinnliche Erfahrung gegründeten Gestaltungsweise, den Reichtum ihrer Anschauungen durch Einbuße an reiner Geistigkeit zu erkaufen. Und es ist ihr Schicksal, die Bewältigung der natürlichen Wirklichkeit, deren Elemente dem Kunstwerk zunächst nur als Ausdrucksmittel des Geistigen einverleibt werden, mehr und mehr zu seinem Hauptinhalt und zum ausschließlichen Ziel ihres Ringens zu erheben — ein Ziel, mit dem das alte, auf völlige Durchgeistung gerichtete schlechterdings nicht mehr zu verbinden ist. Während der hier behandelten Zeitspanne erkämpfte sich der eigentliche Naturalismus freilich nur einen bescheidenen Platz. Die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden nebeneinander fortbestehenden Strömungen spiegelt sich am klarsten in der entgegengesetzten Auffassung des Raumes, in dem wir ein Ursymbol für das Verhalten der Seele zu ihrer Welt zu erblicken haben. Während die spiritualistische Richtung — wie schon erwähnt — ihn einzig der Stärkung und Steigerung der Gebärden dienstbar macht, ihm also eine expressive Bedeutung zumißt, nimmt die naturalistische an ihm ein ausgesprochen artistisches Interesse, das seine Gestaltung von jeder Zweckbestimmung befreit und ihn als künstlerisches Problem an sich behandelt. Als ein spätes und noch ganz reines Zeugnis jener älteren Richtung sei der Ölberg des Meisters von Wittingau genannt, in welchem der Raum, aus der Gebärde Christi herauskonzipiert, diese bis in die äußersten Bildteile leitet und so den gesamten Aufbau als einen emporstrebenden Gestus, als ein sehnsüchtiges Hinan der gottsuchenden Seele deutet (Abb. 51). Eine ganz selbständige Rolle dagegen spielt er schon in einigen Szenen der Hohenfurther Passion, in denen er zu einer auf Eigenwirkung berechneten Bühne, zu einer klar besonderten Örtlichkeit durchgebildet wird.

Wenn er demgemäß hier als Ausdruck seelischer Stimmung nicht mehr in Betracht kommt, so kann er sie doch in beiden Fällen entscheidend beeinflussen. Vor allem erfährt die Beziehung der Figur durch ihn mannigfache Wandlungen. Vermochte man beim Komponieren in der Fläche entweder nur zwei Personen sichtbar zu verknüpfen oder aber beliebig viele in Abhängigkeit von einer einzigen zu zeigen (sei diese wie bei der Hochzeit zu Kana an der Seite, oder wie bei der Himmelfahrt in der Mitte angeordnet)

Abb. 80. Kölnisch. Um 1410

so lernt man jetzt im Raume Gruppen bauen, deren Träger sämtlich durch einen Handlungszusammenhang untereinander verbunden sind. Erst dieses neue Formprinzip ermöglicht es z. B., die Gruppe der Juden unter dem Kreuz zu verlebendigen: statt wie einst nur den Hauptmann in affektvoller Bewegung vorzuführen, dem sich höchstens Kaiphas in antwortendem Redegestus, die übrigen aber in tiefer Ruhe anreihen, ballt man sie nun in vielstimmigem Gespräch zusammen, in dem die verschiedenen Temperamente zu Worte kommen können.

Aber der Unterschied dieses Gruppenbaues gegenüber dem älteren erschöpft sich nicht darin, daß er ein unvergleichlich höheres Maß von einzelnen seelischen Inhalten aufzunehmen fähig ist, auch wenn er sich nicht mit ihnen anfüllt, bedingt seine Struktur eine ganz neuartige Wirkung. Mit Worten läßt es sich allerdings

nur ungefähr andeuten, was z. B. irgendein mehrfiguriges Madonnenbild der Kölner Schule gegenüber einem in der Fläche ausgebreiteten die neue Note verleiht ‹Abb. 80›. Erscheint doch hier wie dort Maria von Heiligen umgeben, die sie ruheselig als ihre Königin verehren. Aber wieviel stärker wirkt ihre zentrische Bedeutung in den jüngeren Werken, in denen die Figuren sich im Ringe um sie ordnen und von allen Seiten her seelische Schwingungen zu ihr entsenden. Im Vergleich zu dem dünnen geistigen Bande, das die Glieder einer flächigen Komposition aneinander knüpft, ist hier der ganze Raum von regeren Wellen durchflutet, die bald im Kreise, bald nach der Mitte hin, und wieder von ihr fort zu strömen scheinen.

Es bedurfte der hohen Meisterschaft der Kölner, um diese reichen Gruppierungen mit einem durchgehenden Rhythmus zu erfüllen, der jede Einzelbewegung wie in einem Sammelbecken aufnimmt. Da sind die Figuren stets nur so weit individualisiert, daß sie zwanglos die höhere Einheit eingehen und keine von ihnen die allumhüllende, geheimnisreiche Atmosphäre durchbricht. Durch einen Rückblick auf das Abendmahl des Conrad von Soest ‹Abb. 56› mag man sich davon überzeugen, daß anderwärts um dieselbe Zeit durch das Interesse am Einzelnen der Zusammenschluß der Figuren schon erschwert wurde. Außer durch den neuen Gehalt erwuchs ihm aber eine Gefahr durch die neue Form, und zwar um so drohender, je bewußter man um sie rang. Wie jede Eroberung sich nur unter Opfern vollzieht, so begann man die Rücksicht auf die großen Zusammenhänge über dem Problem hintanzustellen, jeder einzelnen Gestalt plastische Erscheinung, organisch durchgefühlte Bewegung und klar fixierte Stellung im Raume zu sichern. Wenn die schaffende Phantasie dieser Zeit im allgemeinen noch von der Vorstellung des Ganzen ausgeht, so daß dieses erregende Einzelproblem es niemals gänzlich zersetzen kann, so finden sich doch schon da und dort gelockerte und zerrissene Gruppenfügungen. Und wie einerseits vom Sinn geforderte Beziehungen fehlen, so stellen sich statt ihrer — wiederum aus mangelnder Beherrschung des Dreidimensionalen — zuweilen ganz unbeabsichtigte, ja sinnwidrige her. Um nur eine einzige rührende Unbeholfenheit dieser Art anzuführen, sei auf das Abendmahl eines nie-

Abb. 81. Westfälisch. Um 1410

dersächsischen Meisters vom Beginn des 15. Jahrhunderts hingewiesen, in welchem ein Jünger sein Gebet nicht an den hinter ihm sitzenden Herrn, sondern an den ihm benachbarten Judas zu richten scheint.

Durch die Lust an der Ausmalung der Örtlichkeit kam man dahin, den Zusammenhang zwischen einzelnen Personen sowie ganzen Gruppen zu unterbinden, Bauteile etwa, die früher als logisch förderliche Caesuren wirkten, um ihrer selbst willen anzubringen, sodaß sie nun also sinnstörende Hindernisse bilden. Selbst wenn die Architektur in den Dienst des Bildvorwurfs tritt — etwa als Umrahmung der Hauptfigur, die man jetzt äußerlich hervorzuheben nötig hat — ist und schafft sie ein willkürlich isoliertes Element, das sich aus der formalen und geistigen Verbindung mit den übrigen Bildteilen löst (Abb. 81).

Aber wenn so die einzelnen Wege oft auf Abwege, die einzelnen Wirkungen zur Aufhebung der Gesamtwirkung führten, so eröffnet der räumliche Illusionismus doch dem Erzählungsstil vordem ungekannte Möglichkeiten. Solange die Darstellung an die Fläche gebunden blieb, konnte sie eine mehrgliedrige Handlung nur so vorführen, daß sie deren Momente einzeln und nacheinander aufreihte. Nun aber, da mit der Tiefenerstreckung die Grenze in der

Mit Genehmigung vom Callwey-Verlag, München

Abb. 82. Bregenzer Meister. Anfang des 15. Jahrhunderts

Wiedergabe der lebendigen Wirklichkeit beliebig zurückgeschoben wird, können sich in jedem Bildraum eine Mehrzahl von Szenen abspielen. Ob ihre Zusammendrängung auf diesen einen Schauplatz durch ihre Gleichzeitigkeit nahegelegt wird, oder ob sie zeitlich auseinanderfallen, ist für den Stilcharakter belanglos, über den vielmehr rein bildmäßige Kriterien entscheiden, wie die Anordnung und Akzentuierung der Teile, ihr Verhältnis zueinander und zum Ganzen. Wie er sich uns bisher enthüllt hat, werden wir von vornherein von ihm im allgemeinen jene Konzentration erwarten, die dem Vielen nur so weit nachgeht, als es sich zu einer leicht überschaubaren und stimmungsmäßigen Einheit bändigen läßt. Diese Annahme wird zunächst dadurch bestätigt, daß niemals mehr als zwei Szenen zum Bilde vereinigt werden, und mehr noch durch die Sicherheit, welche dem immerhin verdoppelten Bildinhalt eine klare, mühelos erfaßbare Form aufprägt. Ihr ist es zu verdanken, daß man so verwickelte Geschehnisse, wie z. B. die Geißelung und die Handwaschung des Pilatus, die ein Bregenzer Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts in einen einzigen Bildraum zusammenlegt, mit einem Blick umspannt. Mit wohltuender Bestimmtheit wird hier der Hauptvorgang in der vordersten Schicht und Mitte des Bildes entwickelt, während die Nebenhandlung ihren Platz ganz seitlich und weit hinter ihm erhält <Abb. 82>. Durch so lose Zusammenfügung empfängt der Beschauer mit dem Eindruck der Zweiheit der Szenen zugleich den ihrer verschiedenen Bedeutungswerte und ihres inneren Verhältnisses zueinander.

Die hochmittelalterliche Kunst war uns als so vollkommen geschlossen und gerundet entgegengetreten, daß durch eine neue Grundlegung des bildnerischen Schaffens ihr Wesen nicht eigentlich gewandelt, sondern nur zersetzt werden konnte. Und gerade der ersten Phase eines solchen Auflösungsprozesses haftet notwendig etwas Schwankendes und Flutendes an, da ihre Phänomene teils rückwirkender, teils vorwärtsdrängender Natur sind. Dieser Doppelaspekt erschwert es in hohem Maße, ein widerspruchsloses und eindeutiges Bild ihres Gesamtcharakters zu entwerfen. Aus eben diesem Grunde ist sie auch zeitlich, namentlich in bezug auf ihren Endpunkt, nicht mit Genauigkeit abzugrenzen; sie geht vielmehr kontinuierlich in ein neues Entwicklungsstadium über.

III. DIE SPÄTGOTIK

Der Sieg des Naturalismus

Die künstlerischen Äußerungen der nun einsetzenden Epoche sind, sehr im Gegensatz zu der eben betrachteten Übergangsperiode, wieder von so gleichgerichtetem Wollen getränkt, aus einer so einheitlichen Weltanschauung geboren und geformt wie die des hohen Mittelalters. Jedoch, wie es nicht anders zu erwarten ist, stellt sich das Wissen um die neue Mission, der befreiende Durchbruch zu ihrem veränderten „epochalen" Sinn erst nach manchem ankündigenden Wetterleuchten ein. Wie die Grenze zwischen den Stilphasen nicht mit chronologischer Bestimmtheit zu ziehen ist, so haftet auch einzelnen Künstler-Persönlichkeiten, wie noch einem Francke, etwas eigentümlich Schillerndes an; ja noch ein Lochner steht bald mehr im Banne des Neuen, bald in dem der Vergangenheit. Möchte auch die Betrachtung dieser Unter- und Übergangsphänomene manches interessante Einzelergebnis zeitigen, so erscheint es doch im Zusammenhang unserer Untersuchung fruchtbarer, gleich den Zeitpunkt ins Auge zu fassen, in dem die polare Gegensätzlichkeit zu allem Früheren sichtbar entwickelt ist, nämlich das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

Der Preis, um den von nun ab mit Ungestüm gerungen wird, für den kein Opfer zu gewaltig erscheint, ist die Beherrschung der körperlich-sichtbaren Welt, um ein Gestaltungsprinzip also, das wir heute als Naturalismus im engeren und ausgesprochenen Sinne bezeichnen. War bisher immer noch eine Synthese erstrebt worden zwischen der sinnlichen Natur und der überwirklichen Idee, so treten nun Beobachtung und Erfahrung die unumschränkte Herrschaft an; die künstlerische Absicht richtet sich, unbekümmert um das Allgemeine, ausschließlich auf das individuelle Einzelne. Zwar, wie diese revolutionäre Gesinnung sich innerhalb des gewohnten christlichen Darstellungskreises auswirkt, so bleibt sie auch an die Formentradition insofern gebunden, als sie deren ikonographische Schemata übernimmt. Allein die radikale Umprägung, welche diese nun erfahren, verleiht ihnen ein absolut neues Aussehen. Die Annäherung an die Natur, wie man sie bis dahin verstanden hatte,

befriedigte bei weitem nicht das Bedürfnis nach Naturtreue, die nun aus jedem Detail sprechen soll. Wurde früher die aus strenger Abstraktion gewonnene kompositionelle Einheit durch den in sie einströmenden Wirklichkeitsgehalt nur leise geschwellt, so wird sie jetzt von ihm bis zum Rande gefüllt und so stark gespannt, daß sie notwendig in eine Vielheit kleinster Stücke zersprengt wird. Wie hätte man auch bei dem dämonischen Drange, das Bild Zug um Zug porträthaft zu gestalten, das Gefühl wachhalten sollen für das Maß an Einzelschilderung, das sich mit der Bildeinheit verträgt? Noch nicht reif zu einem naturalistischen Stile, dem das Ganze vor und über den Teilen steht, bleibt man vielmehr in Einzelheiten stecken, arbeitet sie nach genauesten Naturstudien gleichmäßig und peinlich durch und setzt aus ihnen das Bild mosaik=artig zusammen.

Solche Art des Sehens und Schaffens, die gemeinsame Wurzel für die heterogensten Erscheinungen der ganzen Epoche, bestimmt innerhalb ihrer auch das Grundverhältnis des Räumlichen zum Figürlichen. Wenn schon im 14. Jahrhundert neben jener Richtung, die den Raum als Spiegel der jeweiligen seelischen Haltung der Figur auffaßt, eine andere aufkam, von deren realistischer Ein=stellung das Figurenmotiv nicht gefördert werden konnte, so ist jetzt das ungeschmälerte Nebeneinander der beiden Faktoren noch der günstigste, die Beeinträchtigung des eigentlichen Bildthemas aber der weitaus häufigere Fall. Denn einmal wird eben infolge jener detailfreudigen Schilderung die Aufmerksamkeit über Ge=bühr von den Personen auf ihre Umgebung abgelenkt. Und ferner, da beide Elemente für sich ausgestaltet und erst nachträglich zu=sammengeschweißt werden, nimmt das eine oft keine Rücksicht auf die formale Anordnung des anderen. Das schließt natürlich nicht aus, daß innerhalb kleinster Bildteile ein Zusammenhang zwischen beiden bestehen kann, daß z. B. einzelnen Köpfen eine günstige Folie gegeben wird. Über solche Ansätze zu einer gegenseitigen Durchdringung, die ihr sonstiges Fehlen um so fühlbarer machen, ist auch von den Großen nur ein einziger hinausgelangt: Konrad Witz. Seinem Baseler Christophorus=Bilde etwa, in dem alles Einzelne zu unzerreißbarer Einheit verwebt ist, gebührt der Rang der einsam genialen Tat. Im übrigen aber kommt es nicht selten

vor, daß die menschliche Gestalt erbarmungslos von Architekturteilen zerstückt wird, der Geist also gewissermaßen der Materie weicht, ja, daß man solche Überschneidungen eigens aufsucht, um durch sie den Reiz des Zufälligen zu erwecken.

Das gleichmäßige Interesse am Lebendigen wie am Leblosen, am Bedeutsamen wie am Unwesentlichen hat auch eine gewisse Ungeistigkeit des Figürlichen selbst im Gefolge. Wie den körperlich-mechanischen Funktionen eine ebenbürtige Rolle neben den geistig-seelischen zufällt, so wird auch das Gewand zu einem selbständigen künstlerischen Problem, zu einem von seinem Träger losgelösten Stimmungsfaktor. Schon in dieser Herausstellung aller bisher als nebensächlich bewerteten Momente kündigt sich jene demokratische Gesinnung an, die schließlich auch eine neue Ordnung der Figuren schafft, innerhalb welcher man jeder von ihnen gleiches Recht einräumen möchte. Einer völligen Aufhebung der Wertstufen widersetzen sich allerdings die Bildvorwürfe, die sich ja fast durchweg um eine überragende Hauptgestalt gruppieren. Es erhebt sich also zwischen der künstlerischen Tendenz und der kirchlichen Aufgabe, man möchte sagen: zwischen Neigung und Pflicht, ein Zwiespalt, für den es kaum eine reine Aussöhnung gibt. Diese Unentschiedenheit beeinflußt aber nur die formale Gliederung der Komposition, denn im Hinblick auf das Geistige wird die Nivellierung so energisch durchgeführt, daß selbst die göttlichen Personen kaum je über die umgebende Welt — und es ist die dumpfe Welt des Kleinbürgers! — erheblich hinausragen. Und es geschieht leicht, daß der Träger der Gottesidee — außerhalb der Passionsszenen, in denen er durch das Leiden erhöht wird — hinter den übrigen Figuren sogar zurücktritt, von ihren Affektäußerungen überschrien wird. Wenn man beispielsweise bei der Verklärung und Auferstehung vornehmlich um seine körperliche Haltung bemüht ist, so gibt natürlich das Entsetzen der Jünger und Wächter das eindringlichere Motiv ab. Selbst beim älteren Holbein, der schon über spätgotische Enge hinausstrebt und seinem Christus wieder etwas von der Würde des Heilands mitteilt, erscheint das Grob-Vulgäre noch erschreckend aufdringlich, wenn man von hier aus einen Blick zurück auf eine mittelalterliche Auferstehung wirft (Abb. 21 und 76).

Abb. 83. Multscher. 1437

Aber wenn auch die Spätgotik, wie wir sahen, die einzelnen Gipfel abplattet, so bedeutet diese gleichmacherische Tendenz doch keineswegs einen Verlust an seelischer Belebung, die nun vielmehr alle Mitspieler gleichmäßig bis hinab zu den unwichtigsten ergreift. Da gibt es in dem ganzen Altarwerk des Multscher nicht einen einzigen Kopf, der nicht im stärksten Affekt erbebte; der Anblick des Christkindes versetzt ganze Scharen in neugieriges oder erschüttertes Staunen, die Ergriffenheit über das Pfingstwunder malt sich in heftigster Anspannung aller Züge, und in der Passion verzerren sich die Gesichter des Pöbels bis zum Fratzenhaften (Abb. 83).

Im Hochgefühl so reichen, neu errungenen Besitzes trägt man ihn bei jeder Gelegenheit so vollständig wie möglich zur Schau, preßt ihn, so gut es eben geht, in jedes Bild ein, häuft Erlebnis auf Erlebnis, bis die Elemente in sinnverwirrender Überfülle durcheinanderwogen. Nun umbrandet, bei Konrad Laib etwa, ein dichtes Gedränge den Kreuzesstamm (Abb. 84); jedes Fleckchen zeugt

Abb. 84. Konrad Laib. 1449

für die Beseeltheit der Welt, die sich in unzähligen prismatischen Brechungen bis hinab zu den Pferdeköpfen, ja bis zu dem Totenschädel spiegelt. Darum sind Trauer und Bekenntnis nur noch einzelne Stimmen des mächtigen Chores, in dem Wut, Spott und Hohn, grüblerisches Sinnen und seichte Genugtuung, schmerzhafter Erkenntnisschauer und grinsendes Behagen in gleicher Stärke mitwirken. Man erinnert sich des Stoßseufzers Nietzsches: „Der Deutsche versteht sich auf die Schleichwege zum Chaos ... Wie unordentlich und reich ist dieser ganze Seelenhaushalt, wie steht da das Gemeinste und Edelste nebeneinander." In der Tat wird zu fast gleicher Zeit von der gesamten europäischen Kunst der verborgene Schatz seelischer Möglichkeiten zum Licht gehoben. Aber nur der Deutsche, genauer gesagt, der Süddeutsche, verfiel so wehrlos dem Rausche der Entdeckerfreude. Im Vergleich zu der Kreuzigung des Laib ist schon die des mittelrheinischen Meisters von 1440 maßvoll gedämpft. Hier wie im Norden überhaupt zeigt sich das Streben nach mimischer Belebung weniger gewaltsam und wird nicht von einer fast wissenschaftlich-naturforscherhaften Einstellung verschärft. Wer von der Salzburger oder bayerischen Kunst herkommt, trifft hier fast mit Erstaunen auf affektfreie unverzerrte Gesichter. Aber bei aller Verschiedenheit des Geschmacks ist das Gestaltungsprinzip das gleiche: hier wie dort trachtet der Stilehrgeiz nach gleichmäßiger Belebung und Durchbildung aller Gestalten, wendet die gleiche Sorgfalt auf die Zuschauer des hintersten Planes wie auf die Hauptfigur.

Aber gerade diesen Hauptfiguren wird die alles gleichmäßig umfassende Liebe verhängnisvoll. Sie gehen ihrer altehrwürdigen geistigen Sonderstellung verlustig. Selbst bei Themen, deren symbolischer Gehalt ihnen den unbedingten Vorrang zu sichern scheint, kann er ihnen nun von einem Eindringling streitig gemacht werden. So beliebt es zuweilen dem Künstler, auch in einer wenigfigurigen Kreuzigung einer Nebenfigur, etwa dem Schwammträger, die stärkste Gebärde zu erteilen und dadurch den Blick auf ihn statt auf die Gottesmutter zu lenken. Die gleiche Willkür herrscht bei der Abwägung der formalen Werte bis zu dem extremen Fall, daß die Hauptspieler von irgendwelchen Statisten teilweise verdeckt oder in den Hintergrund gedrängt werden. Im Blaubeurener

Hochaltar z. B. wird Salome bei der Enthauptung des Johannes nur zur Hälfte sichtbar, weil das Thema nur noch als Vorwand zur Entfaltung einer bunten Volksmenge dient. Noch mehr verdeutlicht der Auftakt zur Johanneslegende, wie hier die Kunst des Erzählens betrieben wird: nur aus der Stellung der Szene an der Spitze der Reihe läßt sich entnehmen, daß nicht das Gespräch der großen Vordergrundgestalten der Bildstoff ist, sondern die im Hintergrund untergebrachte Verkündigung an Joachim.

Wenn sich auch die Abkehr von der eigentlichen Aufgabe und die spielerische Freude am schmückenden Rankwerk selten so offen verraten wie hier, so ergreift die anarchische Auflösung doch selbst jene Ordnungen, die der Hauptfigur die zentrale Stellung im Bilde anweisen, wie etwa die kreisförmige Gruppierung der Personen um eine mittlere. In dem Pfingstfest des Hochaltars von Schwäbisch-Hall stehen z. B. die Apostel nur scheinbar in Abhängigkeit von Maria; zumal der vorderste, der durch genaue Wiederholung ihrer Gebärde deren Einmaligkeit aufhebt, zerstört eben dadurch den Sinn der ganzen Komposition. Ein ähnlicher Widerspruch schleicht sich oft in die Szene des Marientodes ein, in dem selbst bei einem Pacher und Holbein einer der vorderen Apostel durch Maßstab und isolierte Stellung der Hauptfigur gleichgeordnet wird. Bei geringeren Meistern verschiebt sich das Verhältnis mitunter sogar dahin, daß im Vergleich zu dieser Vordergrundfigur Maria nur wie ein lebloses Püppchen wirkt.

Wie sehr das Gefühl für die symbolhafte Bedeutung der ringförmigen Anordnung sich abgeschwächt hat, zeigt sich noch klarer darin, daß man sie höchst unpassenderweise auch bei Themen mit zwei Hauptfiguren verwendet. Ein Bild wie Körbeckes Christus vor Pilatus wirkt unentschieden und zerstreut, weil Christus im räumlichen Mittelpunkt steht, ohne Mittelpunkt zu sein; denn unter den Personen seiner Umgebung ist der Landpfleger ihm psychologisch wie formal eher über- als untergeordnet. Überhaupt gelingt die Heraushebung zweier Figuren aus der Masse jetzt fast noch weniger als die eindeutige Betonung einer einzigen. So rückt Holbein in der Opferszene Joachims (Weingartner Altar), ähnlich wie Körbecke, die eine Hauptfigur unbedenklich in die Mitte, die andere aber zur Seite, ja sogar in einen hinteren Plan, sodaß

Abb. 85. Veit Stoß. Um 1485

weder Gleichordnung noch irgendein Handlungszusammenhang besteht. Und später hält er sich an die starre Formel, jede Szene mit zwei Figurenschichten zu füllen, stellt also einfache Additionsreihen auf, in denen sämtliche Personen gleichgroße Summanden abgeben. Als Typus einer verzettelnden spätgotischen Erzählungsweise, welche die Akzentuierung der Hauptspieler nur eben noch durchschimmern läßt, sei auf die Auferweckungsszene des Veit Stoß gewiesen (Abb. 85). Wie wenig suggestiv wirkt die Wunderkraft dieser unfreien eingeengten Christusgestalt, obschon sie die Jünger um Hauptеslänge überragt. Noch übler steht es um Lazarus, der gänzlich im Bilde ertrinkt und so grausam überschnitten ist, daß er es an Bedeutung mit den Vordergrundfiguren nicht aufnehmen kann.

Gewiß lassen sich eine Anzahl von Künstlern namhaft machen, die durch gemäßigtes Temperament und durch die niederländische Schulung zu klarerer Ausdrucksform geführt werden. Aber auch

ein Meister des Marienlebens und ein Pleydenwurff, ein Schongauer und ein Funhof entrinnen doch nicht dem Schicksal ihrer Zeit, die nun einmal der Kraft und Tiefe der Einzelanschauung die Geschlossenheit des Bildes opfert. Ihre Werke bewahrheiten immer wieder die Tatsache, daß auch ein übersichtlich aufgebauter Vortrag noch nicht die Einheit seiner Wirkung verbürgt. Selbst der Meister des Marienlebens, dessen kühle Sachlichkeit stets auf Betonung des Wesentlichen ausgeht, zieht doch wieder von der sorglich herausgehobenen Hauptfigur den Blick auf Nebensächliches. So weist z. B. in der Vermählung Mariens einer der Zuschauer aus dem Bilde heraus, und ob auch diese Geste weder stark noch interessant ist, so schafft sie doch durch ihre Unabhängigkeit vom Vorgange einen zweiten Schwerpunkt im Bilde. Durch solche Vernachlässigung der Wirkungsgesetze zerstört man in unzähligen Fällen die anschauliche wie die innere Einheit, wenn etwa in der Beweinung Magdalena sich zu den Füßen Christi in der Art niederbeugt, daß sie den Blick statt auf den Toten aus dem Bilde hinausleitet, oder wenn in der Kreuztragung einer der Soldaten durch jähes Zurückwenden zu Maria sich der Richtung des Bewegungszuges entgegenwirft und auf diese Weise zusammengehörige Bildteile — hier also die Mutter und den Sohn — auseinanderreißt. Noch beunruhigender wirkt es, wenn sich von dem Hauptthema ein besonderer Kristallisationskern abspaltet. Da findet z. B. ein Kölner, der das Ursula-Martyrium zu erzählen hat, die frühere Lösung, in der die Schiffe der Heiligen in wohlgeordnetem Rhythmus den drohend zusammengeballten Haufen der Hunnen entgegengleiten, nicht spannend und lebendig genug. Aber wenn er in einer willkürlich abgetrennten Ecke des Bildes berichtet, wie einige der Jungfrauen bereits ans Land geschleppt, umgebracht und beraubt werden, so erkauft er diesen Reichtum an Episodischem mit der Schwächung des Hauptmotives, der Flußfahrt. Daß man garnicht mehr imstande ist, ein Moment der Handlung unter die Oberhoheit eines anderen zu zwingen, zeigt sich auch bei viel einfacheren Aufgaben, wie bei der Geburt Mariens. Die hier früher mühelos erreichte Einheit zerbröckelt nun unrettbar in ihre Bestandteile, in die Badeszene und die Schilderung des Wochenbettes.

Die atomisierende Tendenz der Spätgotik hat auch zur Folge, daß die Anekdote nun mit dem gleichen Nachdruck vorgebracht wird wie Tatsachen von symbolhaltigster Bedeutung. Schon Francke erweist sich darin als durchaus „modern", daß er dem Gespräch zwischen Pilatus und Kaiphas die gleiche Wichtigkeit beimißt wie der Geißelung selbst (Abb. 4); und bei Schongauer tritt der Kampf mit Malchus gleichwertig neben die Gefangennahme. Bei Zusammenlegung verschiedener Szenen, deren Koordination noch die Bodenseepassion streng vermieden hatte, geht jede Abstufung und jedes Maß in ihrer numerischen Begrenzung verloren. Besonders in Westfalen gebiert diese Neigung geradezu monströse Bildungen (Abb. 86); hier unterfängt man sich, das ganze Christusdrama, etwa von der Gefangennahme bis zur Himmelfahrt, in einen einzigen Bildraum zu pressen. Da wird dem Auge zugemutet, im Vordergrunde drei mit gleicher Ausführlichkeit behandelte Ereignisse abzulesen und sich dann noch in den hinteren Gründen zurechtzufinden, in denen sich die Vorgänge zwar notgedrungen kleiner, aber in ihrer unverminderten Schärfe und Ausgesponnenheit keineswegs als unwichtiger darbieten.

Hier werden tatsächlich alle Voraussetzungen des Sehens und Auffassens über den Haufen geworfen, und zwar nicht allein wegen der stofflichen Überladung. Denn auch Bilder, die „nur" zwei oder drei Szenen zusammenfügen, sind infolge ihrer undurchsichtigen Form fast nicht zu entziffern. Auch die leiseste Erinnerung an jenes Prinzip ist erloschen, das durch entschiedene Rhythmisierung der Bildgestalt der natürlichen Anlage des Bewußtseins entgegenkam und zugleich die tragenden Kräfte des Vorganges zu symbolisieren wußte. Man rollt den Faden der Erzählung ab, fast ohne Atem zu schöpfen, ohne Kapiteleinschnitte, geschweige denn kleinerer Absätze fühlbar zu machen, jenen Chronisten ähnlich, die ihr zusammengetragenes Material gewissenhaft und kunstlos aufreihen. Diese Verschleifung der Teile bis zur völligen Unartikuliertheit ist aus der Grundrichtung der spätgotischen Gesinnung heraus, aus ihrem fanatischen Interesse an der dinglichen Mannigfaltigkeit durchaus verständlich. So reißt das Leben mit unerhörtem Expansionsdrange alle Dämme ein und überflutet die Bildfläche in chaotischen Sturzwellen. Solche Katastrophen sind

Phot. Stoedtner, Berlin

Abb. 86. Schöppinger Meister. Um 1465

die natürliche Folge eines gänzlich unzulänglichen Schutzes durch ursprünglichen Forminstinkt. Und wirklich zeigt sich die geringe Empfindlichkeit für formale Logik auch bei der Schilderung einer einzelnen Szene. So werden fast in jeder Geißelung oder Dornenkrönung Zuschauer und Schergen so eng zusammengepfercht, daß man sie nur mühsam voneinander zu sondern vermag ⟨Abb. 19⟩.

Wenn Sachgehalt und Anordnung, innerlich geforderte und äußerlich hergestellte Bindungen und Trennungen sich nicht decken, geschieht es natürlich ebenso leicht, daß Zusammengehöriges auseinandergerissen, wie daß Unzusammengehöriges verkettet wird. Denn wenn auch jener formlosen Überfüllung eine Art des Bildaufbaues gegenübersteht, die im Wunsche nach leicht eingängiger Erzählung ihre Faktoren scharf voneinander scheidet, so bezahlt sie doch dieses Plus an formaler Klarheit mit einem gänzlichen Zerfall der Bildteile; etwa in der Kreuztragung des Lyversberger Meisters durch das beziehungslose Getrenntsein der Gruppe um Christus von der der Frauen, oder in Herlins Ecce Homo von der des Pöbels. Schließlich wird auch die hier wenigstens äußerlich gewahrte Geschlossenheit der Einzelpartei willkürlich aufgelöst, so z. B. wenn ein niedersächsischer Meister, der sich in der Schilderung des tobenden Volkes bei der Schaustellung nicht ersättigen kann, noch hinter Christus einen Kopf mit schreiendem Munde anbringt. Das Ergebnis ist: Zerflossenheit statt Festigkeit, Verworrenheit statt Klarheit. Sogar die innigsten Beziehungen werden oft durch ausmalende Einschiebsel unterbrochen, so etwa wenn sich bei der Anbetung das Gefolge zwischen die Könige drängt und ihren einheitlichen Bewegungszug hemmt.

Vor diesem Phänomen fragt man sich betroffen, ob denn die Spätgotik sich der Wichtigkeit des großen Zusammenschlusses so wenig bewußt war, daß sie ihn leichten Herzens für Werte zweiter Ordnung preisgab. Die Antwort mag irgendein Dreikönigsbild geben, das sich auf die notwendigste Personenzahl beschränkt: selbst hier, wo alle ablenkenden Erweiterungen fehlen, stockt der Bewegungsfluß; ja, er ist überhaupt nicht zum Bildproblem erhoben, weil man viel zu intensiv mit jeder Einzelgestalt beschäftigt ist. Daß auch die Könige des Konrad Witz ein statuenhaft isoliertes Leben führen und unabhängig voneinander erfunden

Abb. 87. Konrad Witz. 1444

sind, wird durch ein winziges und doch aufschlußreiches Detail bestätigt, durch die Art nämlich, wie die gebärdetragende Hand des mittleren überschnitten wird (Abb. 87). Mochte es auch der Kunst eines Witz gelingen, über die schwache Seite der Erfindung durch die Monumentalität seiner Formensprache hinwegzutäuschen, so springt bei anderen die unorganische Entstehung ihres Werkes sofort ins Auge, sei es nun dadurch, daß einer der Könige ganz unbeteiligt bildauswärts starrt, oder daß zwischen zweien von ihnen eine unmotivierte trennende Leere sich auftut.

So sehr war diese Zeit von der Sprache der Einzelseele fasziniert, daß sie nicht einmal zwei Figuren zu einer Gruppeneinheit zusammenzufügen versteht. Unter ihren Doppelporträts gibt es nicht eines, in dem nicht eine unsichtbare, aber doch recht merkliche Naht die Köpfe zusammenhielte. So ist in dem schwäbischen Bilde des Nationalmuseums das Nebeneinander der beiden, für

sich betrachtet, höchst lebensvollen Bildnisse, des verbitterten hageren Mannes und der freundlich derben Frau, ein unerträglicher Mißklang. Vielleicht weniger auffällig aber nicht geringer ist die Isoliertheit der Figuren in größeren, dichtgedrängten Gruppen, selbst da, wo sie durch einheitliche Stimmung, etwa durch Trauer gebunden sein sollten. Daher kann jetzt von der Darstellung der Masse im Sinne einer Gemeinschaft nicht mehr die Rede sein, obschon gerade dieses Jahrhundert in der Schilderung von Menschenansammlungen schwelgt: ist doch jeder ihrer Teilnehmer bestrebt, seine besondere Eigenart bis zum letzten Barthärchen zu behaupten. Man beachte etwa, wie Schongauer jedem Einzelnen aus dem Volkshaufen — den fanatischen Gesellen im ersten Plan wie den selbstgefälligen Geistlichen im letzten — gleichmäßig zur Geltung bringen möchte und noch Gesichter, die kaum zur Hälfte erscheinen, mit einem Äußersten an Individualität erfüllt ‹Abb. 88›. Vielleicht beweist nichts deutlicher, daß die Inspiration jetzt nicht vom Ganzen, sondern von Teilerscheinungen ausgeht, als daß man alle Lücken mit solch widrigen Bruchstücken menschlicher Organismen füllt, daß eine im übrigen unsichtbare Person durch einen isoliert emporragenden Arm repräsentiert werden kann, ja, daß man sich nicht einmal scheut, die Rahmengrenze mitten über ein Gesicht laufen zu lassen. Wenn schon innerhalb eines geschlossenen Verbandes jeder einzelne sich gebärdet, als ob niemand außer ihm ein Recht auf Leben und Meinung habe, so ist von vornherein nicht zu erwarten, daß eine Gruppe auf die andere abgestimmt sei. Tatsächlich bedeutet jetzt z. B. der Kreuzesstamm einen Trennungsstrich zwischen zwei Welten, einerlei ob der Trauer maßvolles Gespräch oder ungezügelte Roheit gegenübertritt.

Nun da wir auf vielen Wegen immer wieder der gleichen seelischen Gesamthaltung der Spätgotik begegnet sind, vermögen wir auch das seltsam Schwankende ihrer Begabung für die Versinnlichung der verschiedenen seelischen Inhalte zu deuten. Sie tat einen gewaltigen Schritt durch die steigernde Verlebendigung der Einzelfigur, namentlich durch die Eroberung aller Affekte, die in dieser beschlossen bleiben, wie Schmerz, Wut oder Schrecken. Freilich gelangt sie auch hier nicht zu vollkommenen Lösungen, weil ihre zersetzende Tendenz vor der Einheit Mensch nicht halt

Abb. 88. Schongauer. Um 1480

macht und auch sie noch in kleinere zerlegt. So haucht sie den Ausdruck nicht der Totalität der Gestalt ein, sondern lokalisiert ihn in einzelnen Organen, daß es bis zu dem Eindruck kommen kann, das Auge wisse nicht um das was der Mund tut. Daher bleibt eine gewisse Starrheit selbst da oder vielmehr gerade da bestehen, wo man am leidenschaftlichsten um Belebung ringt. Die vielen addierten Ausdrucksmomente sind gerade in ihrer Übertriebenheit nicht geeignet, die überzeugende Echtheit einer inneren Schau zu vermitteln.

Wenn es trotzdem ihr unbestrittenes Verdienst ist, daß sie in hartem Kampfe den Grund zu einer völligen Bewältigung jener Affekte gelegt hat, so kann man ihr überall da keine positive Leistung nachrühmen, wo es sich darum handelt, das über sich selbst hinausweisende seelische Leben ihrer Ge-

stalten, ihre Bezogenheit aufeinander glaubhaft zu machen. Ihr Eifer und ihre Hingabe gilt viel zu ausschließlich der Einzelfigur, als daß sie bei deren Gestaltung darauf bedacht sein könnte, die Bewegung der einen auf die einer anderen abzustimmen. Deshalb wirken die Figuren im engsten Beieinander, auch noch in der Umarmung, mehr äußerlich zusammengeschoben als von innen her verbunden, und selbst die Blickbeziehung kann jene Bindung nicht zu einem *Für* einander wandeln ⟨Abb. 39 u. 42⟩. Auch trifft man bezeichnenderweise in dieser ganzen Epoche nicht ein einziges Mal das volle Sichansehen, so häufig es auch angestrebt worden ist. Denn selbst, wenn es gelingt, der einen Person einen dringlichen Blick zu verleihen, so weiß die andere ihn nicht aufzufangen, sondern sieht stets ein wenig an ihm vorbei. Hierdurch erklärt es sich, daß selbst da keine warme Liebesstimmung aufkommt, wo man sich sichtlich um den Ausdruck selbstvergessenen Einsseins in der Zweiheit bemühte. Denn die Blicke suchen sich, aber finden sich nicht. Daher wird eine wirklich reine Lösung, beispielsweise des Madonnenthemas, nur dort erreicht, wo man mit Wagemut sich zu seinem innersten Gefühl bekannte und ihm entsprechend die herkömmliche Fassung umbog. Dann streben die Elemente der Gruppe auseinander wie in Schongauers eben deshalb klassischen Kolmarer Madonnenbilde ⟨Abb. 89⟩. Der Illusion seelischer Bindung aber kommt die Spätgotik dann am nächsten, wenn das Thema sich durch einseitiges Blicken ausschöpfen läßt. So etwa bei Funhofs Begegnung des Papstes und der Ursula, in der die Heilige sittsam zu Boden schaut, während das Auge des Papstes milde forschend auf ihr ruht; oder in dem erschütternden Visionsbilde des Peringsdörfer Altars, in dem der heilige Bernhard in ehrfürchtigem Schauder seinen Blick auf das entseelte Antlitz des Erlösers heftet.

Die mangelnde Einstellung auf einen Zusammenhang, der die Personen über sie hinausgreifend zusammenhält, muß sich jedoch am offenkundigsten dort zeigen, wo die Aufgabe es notwendig macht, mehr als zwei Figuren aufeinander zu beziehen. Und zwar verschärft sich diese Schwierigkeit, wenn die im Mittelpunkt des Interesses stehende Gestalt sich räumlich hinter den anderen befindet. Wenn z. B. in der Augustuslegende die Sybille den Kaiser

Abb. 89. Schongauer. 1473

auf die ferne Erscheinung der Madonna hinweist, hätte man einen wirklichen Kontakt mit ihr nur herstellen können, wenn man die beiden Vordergrundfiguren ihr zu-, also vom Beschauer abgewendet hätte. Aber die Sucht, jedes psychologische Moment auszubeuten, läßt einen Verzicht auf den mimischen Schauplatz der Gesichter nicht zu, dem man den Wert der Bezogenheit unbedenklich opfert. Ebenso werden Joachim und Anna beim Tempelgang Mariens in Vorderansicht gegeben, obwohl auf diese Weise das aufregende Ereignis, dessentwegen sie erschienen sind, sich ihren Augen entzieht.

Als einziger geglückter Versuch in dieser Richtung ist das Auskunftsmittel zu bewerten, durch welches z. B. Schongauer auf dem Kreuzigungsstich (B. 24) die Figuren untereinander verknüpft. Hier wird jeder einzelne von ihnen durch Bewegung und Blick an je eine der anderen gebunden und durch dieses vielstrahlige Netz ein Reichtum bewegter Beziehungen gewonnen, der an den gleichzeitiger Gewölbekonfigurationen gemahnt. —

Zusammenfassend sei noch einmal die Polarität der hochmittelalterlichen und der spätgotischen Malerei formuliert, eine Polarität, wie sie im Hinblick auf unser Thema nicht unbedingter gedacht werden kann. Dort: die Ausdruckskraft einer allgewaltigen Idee, welche gleichnishafte Schaubilder des einen seelischen Gehaltes schafft, bei völliger Unterordnung der seelischen Inhalte. — Hier: die Ausdruckskraft letzter unteilbarer Einheiten als Spiegelbilder der unendlichen Fülle seelischer Inhalte, ohne die ordnende Macht eines zur Idee verdichteten seelischen Gehaltes.

IV. DAS SECHZEHNTE JAHRHUNDERT

Die Einheit des Gehalts in der Vielheit der Inhalte

Überschreitet man die Schwelle des 16. Jahrhunderts, so erweist sich durch den Vergleich mit den neuen Leistungen, daß es denen eines Realismus, wie ihn die Spätgotik verstanden und erarbeitet hat, an dem wesentlichen Merkmal eines Stiles im

eigentlichen Sinne gebricht, eben jener durchgeistenden und ordnenden Gewalt der Idee. Ihrem Werk haftet notwendig etwas Unvollkommenes und Unaufgelöstes an, etwas von einer ins Unendliche verfließenden Aufgabe, in der zu versinken sie von vornherein verurteilt ist. Um das von ihr bereitgestellte Material zu einem Stil zu formen, dazu bedurfte es der distanzierenden Übersicht, wie sie nur den Erben zusammenraffender Geschlechter eigen ist.

Dieser neue Stil, die Ruhmestat des 16. Jahrhunderts, schreitet, ohne die naturalistische Basis zu verlassen, von der unterwürfigen Hingabe an die Wirklichkeit zu ihrer Beherrschung, von der alle einzelnen Momente addierenden zu einer zusammenschauenden Naturbetrachtung fort. In bezug auf unsere Fragestellung heißt das, daß er ohne den Bestand an seelischen Inhalten preiszugeben, ein neuerwachtes Bedürfnis zum Ausdruck bringt — das inmitten und aus der naturalistischen Zerfahrenheit entstandene Bedürfnis nach einem alle Einzelinhalte durchdringenden seelischen Gehalt. So ergibt sich trotz der Fortwirkung des spätgotischen Realismus eine gewisse Annäherung an den hochmittelalterlichen Stil, insofern man sich hier wie dort unter eine Gesetzlichkeit beugt, die eine sinnvoll ausgleichende Ordnung aller besonderten Elemente herstellt. Aus diesem gemeinsamen Wesenszug zweier im übrigen grundverschiedener Geistesepochen begreift es sich, daß die mittelalterlichen Gestaltungsprinzipien, wenn auch unter entsprechenden Modifikationen, wieder aufleben. Denn während sie dort in einem System von Begriffssymbolen die Abhängigkeit nahezu eigenschaftsloser Wesen von der sie füllenden Idee des Göttlichen objektivieren, Abstraktes also an Abstraktes binden, schaffen sie hier in der Anwendung auf eine realistische Kunst die mit der inneren Selbsterfahrung gegebene Einheit *in* der Mannigfaltigkeit.

Diese Verwandtschaft mit der hochmittelalterlichen und Gegensätzlichkeit zur spätgotischen Kunst findet ihren schlagendsten Ausdruck in der entschieden durchgeführten Abstufung der seelischen Faktoren des Geschehens. In der Absicht, die gleichmäßig akzentuierte Herausstellung aller Figuren zu bekämpfen, greift man naturgemäß zu all jenen Mitteln, die uns von der hochmittel-

Abb. 90. Dürer. 1523

alterlichen Erzählungsweise her bekannt sind. Vor allem nimmt man bei der Gruppenbildung wieder darauf Bedacht, daß die Hauptgestalten sich dem Blick in möglichst völliger Sichtbarkeit darbieten, versucht demnach den räumlich-illusionistischen Wert der Überschneidungen, der dort um seiner selbst willen begehrt wurde, in den Dienst der Sachklarheit zu stellen. Auch dort, wo die Spätgotik zu einfacher Reihung gegriffen hatte, zieht man nun die Gruppierung vor, etwa wenn man unter mehreren Heiligen gleichen Ranges den mittleren als führende Persönlichkeit kennzeichnet. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß diese Umwertung sich nicht unvermittelt vollzieht; mag auch die Stilwende im großen gesehen mit der des Jahrhunderts zusammenfallen, so hält doch selbst Dürer noch im Jabachschen Altar (1500) an der gewohnten Koordination fest, deren primitiver Charakter erst deutlich wird, wenn man der Münchener Apostelpaare oder der Flügel von Baldungs Freiburger Hochaltar gedenkt.

Mit dieser Akzentverschiebung setzt notwendigerweise auch eine neue Behandlung der Gesten ein. An Stelle ihrer willkür-

lichen Verteilung tritt eine der Bedeutung der einzelnen Akteure angepaßte geistige wie formale Abgestuftheit (Abb. 90). Ob sich nun die Gebärde des Hauptspielers eindrücklich und ohne Schmälerung seitens der Begleitfiguren auswirkt, oder ob diese letzteren so stark in seinem Banne stehen, daß sich ihre frühere lebhafte Eigenwilligkeit in reglose Selbstentäußerung verkehrt — immer zeigt sich ein Wiedererstarken des monarchischen Prinzips, wie es uns vom hohen Mittelalter her so wohl vertraut ist. Aber wieviel schwieriger war es innerhalb des realistischen Stiles durchzuführen, der doch mit Entschiedenheit alles Einzelne optimistisch bejaht! Und doch ist der gesamte Bildaufbau darauf berechnet, wenn z. B. in der Geburts- oder Dreikönigsszene alle Figuren sich zum Christkinde hinneigen, damit ihre irdische Bedürftigkeit vom Abglanz des Göttlichen verklärt werde, oder wenn jede einzige Geste, etwa der Jünger beim Abendmahl, auf den Meister weist wie die Magnetnadel auf den Pol.

Mit dem reifenden Wachstum des neuen Stiles finden sich immer neue Analogien zur mittelalterlichen Kunst, so begegnet man sowohl bei Holbein wie bei den Nürnberger Kleinmeistern jener Anordnung, welche die Hauptfigur allein auf der einen Seite, die Menge der übrigen Personen auf der anderen zusammengedrängt zeigt. Ebensowenig scheut man sich nun, die Würde und Heiligkeit z. B. des Auferstehenden wieder durch strenge Mittelstellung, ja selbst durch Frontalität zu kennzeichnen, während die Spätgotik sie fast durchweg als zu wenig interessant und lebendig ablehnte. Schließlich offenbart sich der Gegensatz zu den Vätern und die Übereinstimmung mit den Vorahnen in einem Zuge, den man von einem auf Naturtreue fundierten Stil nicht erwarten sollte: in der wechselnden Proportionierung der Gestaltung nach Maßgabe ihrer Bedeutsamkeit. Wenn auch nur Grünewalds stolze Eigengesetzlichkeit diesen Antinaturalismus systematisch durchführte, so zeigt doch auch das Abendmahl des Ratgeb mit seinem alle Jünger auch im körperlichen Ausmaß weit überragenden Christus, daß ein so selbstherrliches Verfahren nicht dem Genius allein vorbehalten war.

Aber zu all diesen wiedergewonnenen Mitteln der Heraushebung, — denen natürlich diejenigen zur Unterordnung der

Nebenfiguren entsprechen, — gesellen sich noch andere, die der älteren Kunst unbekannt waren. Man verwertet jetzt alle Elemente der illusionistischen Bildform, besonders die Lichtführung, zur Steigerung der Erzählung. Oft sind alle Figuren in Halbschatten gehüllt und wie verdunkelt von der Hauptgestalt, auf die allein ein voller Lichtstrahl fällt. Von hier aus mochte dann ein Baldung und ein Altdorfer zu der romantischen Wendung kommen, den Christusknaben inmitten des nächtigen Dunkels der Geburtsszene wie ein Gestirn aufleuchten zu lassen, in dessen Glanz die Umgebung zu dämmrigem Leben erwacht ⟨Abb. 91⟩. Auch streift nun wohl das Licht scheinbar zufällig und dennoch nach dem natürlichen Rhythmus des Vorgangs diesen oder jenen aus der Menge, wenn z. B. unter dem gewittrigen Himmel der Huberschen Kreuzaufrichtung von den Hauptleuten, von den Söldnern, von den Schächern je einer in unheimlicher Lebendigkeit auffladkert. Hier liegen die Anfänge des Impressionismus, dessen unterscheidendes Merkmal von seinen späteren Ausformungen es aber ist, die Sachklarheit nicht zu schädigen, sondern im Gegenteil zu fördern. Und wenn das Bild auch darin sich dem Charakter einer Impression nähert, daß es jetzt nur einen einzigen Sehakt festzuhalten und zu erfüllen trachtet, so kommt diese Tendenz wiederum der Betonung des Grundgedankens zugute. Da nämlich die Hintergrundfiguren nicht mehr mit gleicher Schärfe modelliert werden, so stellen sie auch in geistiger Beziehung nicht mehr so hohe Anforderungen an die Aufmerksamkeit wie früher.

Daß die nun erlangte Herrschaft über die ganze Skala der realistischen Bildmittel zur Steigerung des seelischen Leitmotives benutzt wird, zeigt sich schließlich in der sicheren und durchdachten Art, den Eigenwert der Nebenfiguren durch Verkürzungen aufzuheben. Burgkmaier weiß schon in seiner Lateransbasilika ⟨1502⟩ das mindere Gewicht der Schergen und Zuschauer durch die Unvollständigkeit ihrer Erscheinung unmittelbar zu veranschaulichen, um so mehr, da er mit der Verkürzung Beschattung und Überschneidungen kombiniert. Und doch erscheint dieser Erfolg nur als ein halb zufällig geglückter Versuch, an Holbeins letzter Passionsfolge gemessen. Der Eindruck des Mühelosen und Selbstverständlichen, den die geniale Handhabung der Verkürzung hier

Abb. 91. Baldung Grien. Um 1520

erreicht, resultiert aus der restlosen Durchdringung von artistischer Freude an ihrem formalen Reiz und feinstem Instinkt für ihre sinnklärende Bedeutung. Da erscheinen die losschlagenden Büttel in so vielfach verrenkten Stellungen, daß die schlichte Enface- oder Profilansicht Christi die Reinheit eines höheren Seins symbolisiert, von dem die wild gestikulierenden Widersacher auch in formaler Beziehung leben und abhängen (Abb. 20).

Hatte die naturalistische Interessiertheit der Spätgotik alle übernatürlichen Vorgänge in die Ebene von historisch-natürlichen herabgezogen, so werden sie nun wieder zu offenbarenden Gleichnissen des göttlichen Urgrundes erhöht. Nun hält Christus wie im hohen Mittelalter Gegner wie Anhänger im Bann, schwebt als sieghafte Macht über dem hilflosen Heer der Wächter an seinem

Sarkophage (Abb. 22), führt und übertönt die Stimmen der Jünger selbst am Ölberg in seinem menschlichsten Moment. Wie die Kunst nun wieder von dem unterirdischen Strom metaphysischen Dranges gespeist wird, aus dem sie die Kraft schöpft, jedes Wunder glaubhaft zu machen, zeigt sich bis in die inhaltliche Umdeutung der Szenen; etwa wenn man jetzt zum erstenmal das Mysterium der Verkündigung durch das feierliche Herabschweben des Engels aus jenseitigen Sphären anzudeuten versucht.

Aber dieser Kraft, sich über die Wirklichkeit emporzuschwingen, steht eine nicht minder starke gegenüber, sie bejahend zu erleben, die sich nicht ohne weiteres der vereinheitlichenden Idee fügt. Dieser Konflikt zeigt sich deutlich bei der Darstellung einer Menschenmenge, und zwar um so heftiger, je größer der Künstler ist, der ihn auszufechten hat. Denn in höherem Grade als der Schar der Talente ist es sein Los, so „voller Figur" zu sein, daß seine alle Grenzen überfliegende Phantasie jedes endliche Werk zu sprengen droht. Wenn darum die geringeren Meister ohne besondere Schwierigkeit den Übergang finden von dem formlosen Überreichtum der Spätgotik zu gebändigter Gestalt, so entgleitet dem jungen Cranach und Dürer, ja anfänglich selbst noch Holbein, trotz seiner eminenten Formbegabung, das Erlebnis des Ganzen über der Fülle der Einzelerlebnisse, die sie in jenem aufspeichern. Man verfolge etwa, wie Dürer in seiner Apokalypse sich zunächst noch an die einzelne Figur klammert und daher noch keine eigentliche Volksmenge gibt, wie später aber weniger die individuelle Verschiedenheit als die Gebundenheit in dem besonderen Vorgang betont wird und wie schließlich — ein beredtes Zeugnis dieser neuen Gesinnung — die Rückenansicht für ausreichend erachtet wird, das Einzeldasein zu vertreten. Diese innerhalb des ersten Werkes einsetzende Entwicklung behält durch Dürers gesamtes Schaffen hindurch die gleiche Richtung bei und führt zu immer höherer Meisterung des Problems, bis schließlich in den letzten Zeichnungen zur Passion eine grandiose Vereinheitlichung zu einem einzigen Körper errungen ist. Wenn er im souveränen Gebrauch seiner Gestaltungsfreiheit es wagen kann, dem Einzelnen trotzdem unbehinderten Spielraum und völlige Wahrung seiner Persönlichkeit zu gönnen, so geht Holbein noch

Abb. 92. Holbein. Um 1525

einen Schritt über diese Auffassung hinaus, indem er die Individualität so weit typisiert, daß ihre Stimme ohne persönliche Klangfarbe im Chore verhallt. So besitzt im Ecce homo die Kraft, den Urteilsspruch des Pilatus zu erzwingen, nicht dieser oder jener unter den Juden, sondern erst alle zusammen sind ein unbeugsamer Wille, ein Gestus, ein Schrei ⟨Abb. 92⟩.

Es ist ein auffallender Beleg für die Tatsache, daß eine einheitliche, in ihrer Zeit verwurzelte Kunstgesinnung auch unbedeutendere Begabungen zur Lösung relativ schwieriger Aufgaben befähigt, wenn nun selbst einem Breu oder Feselen die Bewältigung einer Schlachtendarstellung gelingt, — einer Aufgabe, der die ganze Spätgotik ihrer inneren Struktur nach ausweichen mußte.

Wichtiger aber wird diese Organisationskraft für Szenen, in der die Menge mit führenden Hauptfiguren auftritt, deren Übergewicht sie nun wieder bedingungslos anerkennt, ja überhaupt erst ermöglicht. Nun mag die Lust am Fabulieren das Gefolge der drei Könige noch reicher ausmalen als vordem, ohne doch je seinen Sinn als dienenden Troß zu verletzen: selbst das vielköpfige Gedränge in der Kreuzigung wird von der Gruppe der Heiligen in Schranken gehalten. Wenn sich in dieser Stärke des Bedürfnisses nach Abgestuftheit eine gewisse Affinität zum Mittelalter kündet, so spricht seine von Grund auf gewandelte Richtung aus dem veränderten Verhältnis zwischen den Figuren. An Stelle eines unverrückbar eindeutigen Gegensatzpaares tritt jetzt eine bewegliche Rangordnung der Ausdruckswerte, welche der Dynamik des Bildgeschehens entspricht. Die in ihr hergestellten vielfältigen Beziehungen lassen sich begrifflich nicht mehr fixieren, um so leichter aber vom Gefühl erfassen, das durch eine Reihe wohlabgewogener Übergänge von der stärksten zur schwächsten Betontheit geleitet wird. Selbst dort, wo das Mittelalter zu schlichter Reihung gegriffen hatte, gelangt man nun zu einer reichen Rhythmisierung, die beispielsweise aus der Zwölfzahl der Jünger ein organisches System seelischer Werte schafft (Abb. 60 und 90). Diese sinnfällige Ordnung des Geistigen führt, wie sie dem Leben entquollen ist, wieder zum Eindruck des Lebens hin und ist das Geheimnis der köstlichen Frische dieses Stiles. Sie beruht auf der Hingabe an die Erscheinung mit all ihren Unterschieden des räumlichen und gefühlsmäßigen Nah und Fern. Hier liegt auch die Wurzel der stilbildenden Kraft, welche die der Spätgotik weit überragt, die — statt als ruhendes Auge die Natur aufzunehmen und die so gewonnene Anschauung widerzuspiegeln — das Einzelne aus dem Zusammenhange riß und es dem Blick so nah wie möglich brachte. Und wenn sie nicht hinausgelangte über die mittelalterliche Reihung. dieses logisch geforderte Verknüpfungsmittel einer Kunst, die alles Individuelle so weit abrückt, daß es sich zum Allgemeinen verflüchtigt, so wird daraus auf ihrer realistischen Grundlage ein stilwidriges Element. Also erscheint sie auch unter diesem Gesichtspunkt nur als Vorstufe zur Renaissance und erst diese als ein dem Mittelalter ebenbürtiger Stil.

Hiermit steht es im Zusammenhang, daß man jetzt von der nivellierenden Schilderung seelischer Wirklichkeiten sich zur Versinnlichung lebendiger Wahrheit aufringt. Nun bleibt die Konzeption der einen einheitlichen Bildstimmung für die Gesamtausgestaltung bestimmend, von der man sich niemals durch die der unterschiedlichen seelischen Inhalte ablenken läßt. Und da nun das Ganze des Bildes die Sprache der Seele spricht, so ist der Einzelne von der Verpflichtung entlastet, sein Höchstes an Ausdrucksreiz herzugeben. Jene krampfige Spannung verschwindet, durch welche die spätgotische Figur oft übertrieben und maniriert wirkt, selbst da, wo ihr eine rein passive Haltung zukommt. Nicht etwa als ob jetzt die lauten Affekte gedämpft oder vermieden würden, aber daß nun alle schrillen und schmerzenden Klänge in symphonische Harmonie aufgehen, das ist die Ursache jener erlösenden Befreiung, die man vor den Werken dieser Kunst empfindet. Hier offenbart sich der Segen jener Gesamtanschauung der Natur, die aus dem Mikrokosmus des Bildes zurückstrahlt. Denn wenn dieses, wie wir bereits erläuterten, eine komplizierte Ordnung von Bedeutungswerten aufnimmt, so drückt es zugleich in zahllosen Graden die Intensität der seelischen Kräfte an sich aus. So durchwandert man in den Klageszenen das ganze Labyrinth der Schmerzen, steigt von der leichten Wallung, die nur die Oberfläche kräuselt, hinab zu der alle Tiefe aufpeitschenden Qual. Jede Figur vertritt eine andere Stufe des Gefühls, füllt einen nur ihr zukommenden Platz aus, und so ist die am wenigsten beteiligte ebenso wichtig und unentbehrlich wie die bewegteste. Ja, gerade auf ihr verweilt der Künstler mit besonderer Aufmerksamkeit, da sie gewissermaßen den Nullpunkt bezeichnet, von dem aus man unbewußt die Skala der übrigen Ausdruckswerte aufsteigt. Dürer ⟨Abb. 17⟩ und Baldung, Schäuffelein und Wechtlin stellen die Assistenzfigur manchmal groß in den Vordergrund der Beweinung oder Grablegung, um das Pathos dieser Szenen zu steigern und gleichzeitig erträglich zu machen. Aus demselben Grunde werden die Zuschauer in den Verhöhnungsszenen aus ihrer früheren Verschmelzung mit den Henkern gelöst, sodaß ihre Doppelfunktion im Aufbau der seelischen Elemente auch dort geklärt erscheint, wo ihnen nur eine hintergründige Rolle zufällt. Von dem Wunsche nach solchem

Kontrast, der doch wiederum ein Ausgleich ist, mag auch Dürer geleitet worden sein, als er der Melancholie das in seine Tätigkeit versunkene harmlose Knäblein gesellte. Und wenn dieser Ton so diskret, daß er fast nur im Unterbewußtsein wirksam wird, und dennoch die Wucht des Grundtons leise sänftigend mitschwingt, so ist auch das ein Gewinn jener Rangordnung, welche alle Deutlichkeitsgrade des Seelischen vom zartesten und verschleiertsten Schweben bis zu plastisch klarer Nacktheit umfaßt.

Man ist versucht anzunehmen, daß einer so verästelten und verfeinerten Schilderungsweise nur Meister ersten Ranges gewachsen sein sollten. Um so mehr muß man sich vergegenwärtigen, daß die Fähigkeit, die ganze Fülle neu eroberter Kunstmittel zu einem tektonisch straffen Aufbau zu gestalten, ein bedeutsames Stilkriterium der ganzen Epoche ist. Denn gleich dem Mittelalter schafft sie Gebilde, deren Reichtum an künstlerischen Gedanken durch eine wohlgegliederte Aufteilung bewältigt wird. Der Vorgang, als lebendiger Organismus erfaßt und dargeboten, wird gleichsam in seinen Gelenken bloßgelegt, sodaß das Verhältnis der Teile und ihre Bedeutung im Ganzen sich ohne weiteres enthüllt. Die verschiedenen Parteien werden nicht länger mehr miteinander verquickt, ja sogar häufig wieder durch Caesuren als gegensätzlich gekennzeichnet. (Wie viel man sich im Besitz der neuen Bildmittel zutrauen konnte, zeigt das kunstgeschichtliche Kuriosum der Holzschnittfolge H. S. Behams, in der die biblischen Erzählungen trotz der Figurenfülle in einem Raum von $2^1/_2$ qcm klar entwickelt werden. Natürlich muß er auf die Nebenmomente der Handlung, etwa die Frauen bei der Kreuztragung, verzichten, wozu sich übrigens auch Monumentalkünstler, wie Grünewald, zugunsten der Eindringlichkeit des Wesentlichen entschlossen.) Der Bildklarheit zuliebe überwindet man also jenen horror vacui der Spätgotik, der aus ihrem naturalistischen Draufgängertum so leicht erklärlich ist. Durch diese ausdrückliche Anerkennung der Gesetzlichkeit des Geschehens gelingt es auch, trotz und in der Getrenntheit der Parteien ihr Aufgehen in die höhere Einheit fühlbar zu machen. So weit nun auch die Teile voneinander abrücken, so bleiben sie doch immer aufeinander bezogen und halten einander in lebendigem Gleichgewicht. Diese allen Widerstreit lösende Harmonie

wird so stark als die künstlerische Kernaufgabe empfunden, daß ihr zuliebe alle besonderen Ausdrucksprobleme zurücktreten können. In Altdorfers Enthauptung des Täufers ⟨B. 52⟩, auch in H. S. Behams Grablegung ⟨B. 91⟩ scheint jede individuelle Besonderung der Figuren gelöscht, die wie Wellen von der allumfassenden Strömung getragen und verschlungen werden.

Es ist, als ob diese Kunst um ein Zauberwort wüßte, durch das sie den Abgrund zwischen Mensch und Mensch überbrückt, durch das es ihr gelingt, die Totalität eines Geschehens oder Seins überzeugend zu versinnlichen und zugleich den Reiz des Individuellen in voller Frische zu erhalten. Ihre Art des Schaffens, welche Bewegung und Blickbeziehung wie überhaupt alle sinnlichen Relationen stets aus der zusammenschauenden Erfindung ableitet, befähigt sie, in vordem nie erreichtem Maße zu den verschiedenartigsten Lösungen des Gruppenproblems. Da findet sich zunächst jene, welche räumlich getrennte Figuren durch das Pathos gemeinsamen Erlebens zusammenhält, so etwa wenn Huber seinen Johannes aufgeregt mit dem Gekreuzigten reden läßt. Oder die durch gegenseitige Abhängigkeit gesteigerte Einung, wenn bei Holbein selbst der Schöpfer über alle Wolkenwände hinweg seiner Kreatur so „inniglich" gemein ist, daß ohne sie „er nicht ein Nu kann leben" ⟨Abb. 54⟩. Und schließlich findet auch das Geheimnis der Liebesgemeinschaft seine einfühlsamen Verkünder; sei es, daß man Mutter und Kind aus der Einsamkeit des Fürsichseins erlöst, sodaß sie, auch wenn die Blicke nicht aufeinander ruhen — wie bei Baldung — in tiefer Verschmolzenheit leben; oder daß Altdorfer seine Liebenden, mögen sie auch sinnenfreudige Kinder der Welt sein, in eine heiligende Atmosphäre wechselseitiger Hingegebenheit hüllt. Diese vereinheitlichende Schau, die alle Gegensätze zusammenbindet, erweist sich noch machtvoller, wenn der Einzelwille sich der Bindung mit Heftigkeit widersetzt: kein gewaltsameres Sträuben als das des Holbeinschen Mönches gegen den Tod, an den er doch — so sehr auch die Richtungen sich fliehen — formal wie schicksalsmäßig gekettet ist als an seine unentrinnbare Vorbestimmung ⟨Abb. 24⟩.

Aber über die figuralen Zusammenhänge hinaus erfährt die Ausdruckssprache eine großartige Bereicherung durch die schöp-

ferische Synthese von Gestalt und Raum. Da beide nun in verwandtem Rhythmus schwingen, so wird der seelische Gehalt niemals mehr durch die Raumstruktur beeinträchtigt, wie es früher selbst dort geschehen war, wo man sie dem geistigen Motiv, etwa der Hervorhebung der Hauptfigur, hatte dienstbar machen wollen. Mit der neuen Auffassung des Bildes als Organismus übernimmt das räumliche Element wie von selbst die natürlichen Funktionen des Trennens, Verbindens und Betonens, und gibt zugleich jeden Anspruch auf Eigenbedeutung auf. An Stelle des kleinlichen und stockenden Vortrags tritt ein breiter Formenfluß, der sich ohne Reibung den Kurven des Seelischen anschmiegt und ihre Wirkung unterstützt. Darum bedarf es nicht mehr jener auffälligen Dienstleistung wie der architektonischen Rahmung der mittleren Figur oder Gruppe; wo man sie aber wie beim Heiligenbilde aus Gründen repräsentativer Strenge beibehält, da beugt man durch formale Überleitungen einem Zerfall der Bildteile vor. Meist aber erfüllt die Räumlichkeit ihre Aufgabe im Bilde so zwanglos, daß sich der Aufwand an künstlerischen Mitteln hinter der Unmittelbarkeit ihrer Wirkung verbirgt. Wem wird es beispielsweise bewußt, daß in Grünewalds Kreuztragung oder in Holbeins Dornenkrönung der Christuskopf seine Ausdrucksgewalt nicht zum wenigsten den stützenden Vertikalen des hinter ihm hochstrebenden Baugliedes verdankt ‹Abb. 5 und 20›? Und daß durch so wohlbedachten Zusammenklang mit dem Hintergrund jeder Figur, ja jeder einzelnen Geste eine ungleich erhöhte Kraft der Überredung verbürgt wird? So steigert auch Dürer in seiner Kreuzigung von 1508 die heftige Klage des Johannes, indem er seine Arme von der hinter ihnen verlaufenden Hügellinie mit unerhörter Schnellkraft emportreiben läßt ‹Abb. 12›. Wie die gesamte Szenerie nun zur steigernden Folie und zum symbolisierenden Ausdruck seelischer Werte wird, dafür bietet Strigels Abschied Christi ein schönes Beispiel: da wird die hintergründige Gruppe der harrenden Jünger von den zarten Stämmen des fernen Gehölzes zusammengenommen, die gewichtige der Frauen von den wuchtigen Massen der nahen Burg ‹Abb. 14›.

Aber schließlich wird auch der letzte Rest von Dualismus überwunden, der noch in der innigen Zusammenstimmung von Mensch

und Umwelt eben in ihrer Bezogenheit erhalten bleibt. Mag auch Neigung und Mut die Einheit *in* die Dinge hineinzutragen, statt sie durch harmonische Angleichung herzustellen, nicht allen Künstlern in gleichem Maße eignen, sicher steckt den meisten der Drang im Blute, das All-Eine so ungebrochen im Bilde aufzufangen, daß all seine besonderen Phänomene nur als seine gleichwertigen Ausstrahlungen Geltung haben. Als das erste kraftvolle Bekenntnis zu diesem vollen monistischen Pantheismus haben wir wiederum Dürers Apokalypse anzusehen. Blatt für Blatt kündet mit wegeweisender Gewalt und mit dithyrambischem Schwunge die Einheit alles Seienden; Mensch und Tier und jegliches Gewächs, vom selben Safte gespeist, schwillt mit der Wolkenflamme in gemeinsamem Bewegungsdrange empor. Wenn hier die Einheit geschaut und verbildlicht wird als kosmischer Zusammenhang, so wird sie in der Melancholie und im Hieronymusstich geboren aus dem durch und durch individuellen Erlebnis, das alle Umwelt als sein natürliches Element ein- und ausatmet. Das sind die Gipfel einer Ausdruckskunst, die über Dürers ganzes Werk hin verstreut, die Einheit des Vielen widerspiegelt. Ein so bescheidenes Motiv wie ein Gartenzaun mit ein paar Grasbüscheln und magerem Gesträuch wird ihm zum Echo der Seele, die sich zu einemmal (Abb. 33) in Seligkeit wiegt, zum andern aus bedrückender Wehmut aufzuraffen sucht.

Die gleiche Botschaft eines unteilbaren in den Erscheinungen nur auseinandergefalteten Weltlebens verkündet mehr oder weniger jede Ölbergs- oder Kreuzigungsszene dieser Zeit, die einen düster verhangenen Himmel über den leidensvollen Kampf ausspannt; ebenso die Darstellungen des Paradieses, die zu Preisgesängen auf die Märchenpracht des Waldes werden. Ein Meister solchen Stimmungszaubers ist vor allen anderen Altdorfer, der mit rein malerischen Mitteln jedes Bild zum Gedicht, zum verklärenden Hymnus auf die traumbunte Fülle der Welt wandelt. Er verschlingt die Phantastik menschlichen Tuns mit der der Landschaft, wenn er seinen Ritter Georg, den romantischen Heiligen, durch ein zerklüftetes Felsental reiten läßt, oder wenn aus strotzendem Gelände die Schönheit der Göttinnen vor dem richtenden Paris aufleuchtet. Kühnste Lichteffekte müssen helfen, wenn es gilt, um

Abb. 93. Altdorfer. Um 1520

die Verkündigung den Schleier mystischen Dämmers zu breiten, oder um die klagende Thisbe das unheimliche Zwielicht des Waldes — während um die glücklich Liebenden sich der heitere Tagesfrieden besonnter Kornfelder dehnt. Auf seinem mühseligen Gange wird Christophorus von aufgeregtem Licht- und Wellengeflimmer umrauscht (Abb. 93), das sich bei seiner Rast am Ufer in erquickende Stille auflöst. Ja, man darf wohl behaupten, daß die organische Einheit von Mensch und Landschaft, wie sie der Meister in der Zeichnung „Der tote Landsknecht" erreicht hat, niemals überboten worden ist.

Wenn Altdorfer eine solche Echtheit der Stimmung nur durch ihre Verdichtung auf kleinstes Format gelang, so blieb es Grünewald vorbehalten, sie dank seiner titanischen Erlebnis- und Gestaltungskraft zur Monumentalität zu dehnen. An der Unendlichkeit des Raumes wird die innere Unendlichkeit offenbar, in der Gefühlsgesättigtheit der Landschaft bestätigt und vertieft sich die Glut ihrer Qualen wie ihrer Seligkeit. So steht der Isenheimer Altar am Ende eines Weges, da sich die Seele des Bildgeschehens in ihren tiefsten und reichsten Symbolen schaffend erschöpft und enthüllt hat. —

Wenn im Laufe der Jahrhunderte das Gewand der bildnerischen Schöpfung immer prächtiger und kunstvoller geworden ist — es bleibt was es im Mittelalter war: die durchsichtige Hülle eines übersinnlichen Wertes. Deshalb trifft der Name Renaissance nicht den eigentlichen Kern dieser Kunst, sondern höchstens ihren materiellen Formenkanon. Soviel sie auch von stolzer Vornehmheit und ausgeglichener Form aufzunehmen trachtet, so verhält sich doch das ins Unendliche und Grenzenlose schweifende Wesen des Deutschen bewußt oder unbewußt ablehnend gegen jenes dekorative Grundgefühl, das die Schönheit zum Selbstzweck erhöht. Mehr als die Eurhythmie der Formen gilt ihm die innere Gesetzlichkeit, mehr als die Schönheit des Bildkörpers die Wahrheit des Bildgedankens.

ANMERKUNGEN

★

Diese Arbeit hat in übereinstimmender Fassung der philosophischen Fakultät der Universität Halle zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegen. Die Abbildungsverweise erstreben keine Vollständigkeit und nehmen im allgemeinen nur auf leicht erreichbare Publikationen Bezug

★

Zu Seite 20, Zeile 2: Siehe Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland, S. 113. Abb. bei Swarzenski, Salzburger Buchmalerei, Tafel 104. Dieses mimische Ausdrucksmittel findet sich übrigens schon am Ende des 9. Jahrhunderts, bei einer klagenden Frau im Kindermord des Codex Egberti, Abb. bei F. X. Kraus, Tafel 13.

Zu Seite 22, Zeile 6: S. Hs. III im Böhm. Museum in Prag. Abb. bei Neuwirth, Die Wandgemälde des Emmaus-Klosters in Prag, in: Forschungen zur Kunst Böhmens I Prag 1890, Tf. 33.

Zu Seite 24, Zeile 6: So z. B. in den Fresken von Oberstammheim und Oberwinterthur aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Vergl. die Beschreibung von Rahn im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1878 und Mitt. der antiquar. Ges. f. Altertumskunde, Bd. 24. — Die Behauptung Mâle's, der früheste Termin dieser Erscheinung sei das Ende des 14. Jahrhunderts, besteht also nicht zu Recht, findet sie sich doch schon in zwei thüring.-sächs. Handschr. des 13. Jahrh., dem Psalter im Berliner Kupferstichkabinett, Hamilton-Erwerbung 545 fol. 50b, und dem Psalter in München Clm. 23094, fol. 49b.

Zu Seite 25, Zeile 30: Derselben Meinung war schon der Hausbuchmeister, bei dem Christus unterm Kreuz hingestreckt liegt. Man spürt in einer solchen Auffassung die Nähe des 16. Jahrh., auffallenderweise aber findet sie sich schon einmal im frühen 15. Jahrh., nämlich in der Kreuztragung des Wasserfaß'schen Bildes im Wallraf-Richartz-Museum, die dadurch innerhalb der gleichzeitigen Kunst völlig isoliert dasteht. Ein Vorbild, das wohl in Burgund zu suchen wäre, kann ich nicht namhaft machen.

Zu Seite 26, Zeile 2: Gemeint ist die Baseler Zeichnung von 1517. Die Karlsruher Kreuztragung mit der geringen Momentanietät der Bewegung und dem ruhigen bildauswärts gewandten Blick ist der geistigen Auffassung nach noch ganz ein Werk der alten Zeit.

Zu Seite 27, Zeile 23: S. Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, Abb. 14.

Zu Seite 27, Zeile 30: Abb. bei Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Tf. 16.

Zu Seite 28, erste Zeile: S. die Miniatur im Missale des Conrad von Rennenberg, Burger, Deutsche Malerei, Abb. 49.

Zu Seite 30, letzte Zeile: Wiederum mag eine Handbewegung zum Symbol des Zeitgeistes erhoben werden: Auf dem im übrigen noch ganz spätgotischen Freiburger Passionsaltar ‹Heidrich, Altdeutsche Malerei, Abb. 50›, gibt der Hausbuchmeister die Hände Christi nicht im Krampfe, vielmehr ist die Linke nur leicht eingebogen, während die Rechte deutlich den Segensgestus ausführt. Hierin äußert sich ein Vorgefühl der Renaissance, innerhalb welcher erst eine solche Gesinnung gedeiht, auch wenn sie gerade dieses Motiv selten verwendet.

Zu Seite 35, letzte Zeile: Mögen für dieses Motiv italienische Vorbilder maßgeblich gewesen sein, so scheint ihnen doch nicht der Vorrang in der Erfindung zu gebühren, zu gleicher Zeit nämlich wie Nic. Pisano es aufbringt, findet es sich — allerdings als vereinzelte Erscheinung — in zwei deutschen Handschriften, dem Maihingener Psalter und der Braunschweiger Handschrift. ‹Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen, Tf. 118, Nr. 5.› Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. Abb. 350.

Zu Seite 36, Zeile 9: Für die leblose Maria vergl. z. B. den Daruper Altar ‹Abb. bei Schmitz, Soest, S. 78›, für die aufblickende den Frankfurter Altar ‹Abb. 31 bei Back., Mittelrh. Kunst›. — Neben der hockenden Maria kennt das 15. Jahrhundert auch die sitzende ‹Meister Francke, Meister von Schoppingen› wie die knieende ‹Schongauer, Meister von Liesborn›, für die sich ein frühes deutsches Beispiel in dem Tym-

panon in der Nürnberger St. Lorenzkirche aus der Mitte des 14. Jahrhunderts findet.

Zu Seite 41, Zeile 5: In dem Bilde der Münchener Pinakothek, Abb. in Ges. f. Kunsthist. Publikationen, IV. Jahrg. 1898.

Zu Seite 41, Zeile 21: Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1224.

Zu Seite 41, letzte Zeile: Frühes Beispiel für die Zärtlichkeitsgeste in der Kreuzabnahme: das Perikopenbuch des Meisters Bertolt aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. (Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Tafel XXXI, Nr. 85); für das Kußmotiv in der Grablegung: der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg um 1175. Vereinzelte Beispiele der Liebesbezeigung auch bei Johannes: Mainzer Evangeliar, Mitte des 13. Jahrh., und Fresko im Schloß Heiligenberg um 1330.

Zu Seite 43, Zeile 25: S. Hans Semper, Monatshefte für Kunstwiss. III, 71, 1910.

Zu Seite 43, Zeile 32: Schmitz, Die deutsche Malerei, Abb. 468.

Zu Seite 44, Zeile 8: Burger, Die deutsche Malerei, Abb. 84.

Zu Seite 44, Zeile 12: Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van d. Weyden, Abb. 44.

Zu Seite 44, Zeile 28: Im Vergleich mit dem italienischen Trecento ist der Vortrag aber auch hier so still und maßvoll, der Zärtlichkeitsausdruck so bewußt auf Maria beschränkt, daß von der einfachen Übernahme giottesker und sienesischer Kompositionen, die Dvořak, Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses 1901, S. 72 f. behauptet, nirgends die Rede sein kann.

Zu Seite 47, Zeile 5: Als Beispiel sei Körbecke genannt, s. Schmitz a. a. O. Abb. 555.

Zu Seite 47, Zeile 9: So behält z. B. ein Altar aus dem Süden Frankreichs das Motiv der emporgeworfenen Arme bei (s. Bouchot, Exposition des primitifs Français, Taf. 17), während das auf das gleiche italienische Urbild zurückgehende Parament von Narbonne die Bewegung weit weniger ausgreifend gibt. Hie und da kommt freilich auch im Norden der ausladende Gestus vor, z. B. in dem Tympanon der Nürnberger St. Lorenz-Kirche, in den Grandes Heures du Duc de Berry u. im Clarenaltar;

in der Regel aber läßt man die Arme nicht über Kopfhöhe sich erheben.

Zu Seite 50, letzte Zeile: Ein interessantes Beispiel dafür, daß sich die älteren Generationen gegen ihre Aufnahme sträubten, bietet die Beweinung Zeitbloms in Nürnberg (Abb. bei Baum, Ulmer Kunst S. 70), die sich ziemlich eng an Dürer anschließt, aber die pathetischen Bewegungen eliminiert.

Zu Seite 51, Zeile 26: Lichtwark, Meister Bertram, Abb. S. 38.

Zu Seite 52, Zeile 4: Burger a. a. O. Abb. 235.

Zu Seite 54, letzte Zeile: Im späteren 15. Jahrh. findet sich die erbauliche Kombination zwischen dieser und dem schon erwähnten Ausstrecken der Zunge, die man aus dem breitgezogenen Munde herausschnellen läßt. (Bamberger Altar, Lyversberger Passion.)

Zu Seite 63, Zeile 8: Siehe Heise, Norddeutsche Malerei, Abb. 63 u. 103.

Zu Seite 63, Zeile 34: Vgl. die Fresken der Berliner und Lübecker Marienkirche, abgeb. bei Künstle, Die Legende der 3 Lebenden und der 3 Toten und der Totentanz, S. 75 und Tafel VII.

Zu Seite 65, Zeile 2: S. das Fresko in der Jodokuskapelle zu Überlingen, Künstle, Tafel I.

Zu Seite 65, Zeile 18: Von einigen auf Dürer, von anderen auf Baldung getauft.

Zu Seite 67, Zeile 31: S. Heidrich, Altdeutsche Malerei, Abb. 127.

Zu Seite 71, Zeile 11: Siehe Worringer, Die altdeutsche Buchillustration Abb. 27.

Zu Seite 73, Zeile 7: Das früheste uns bekannte Beispiel bietet eine Miniatur des 11. Jahrhunderts (aus dem Cod. Vienne u. 1129) abgebildet bei Rehault de Fleury, La sainte Vierge II pl. 140, 5 S. 471. Die Herkunft dieser Zärtlichkeitsgesten ist wiederum in der für die Entwicklung des seelischen Ausdrucks so wichtigen byzantinischen Kunst zu suchen, welche ihrerseits die genrehaften Züge aus der Spätantike schöpft.

Zu Seite 74, Zeile 3: Vgl. Mayer, Expressionistische Miniaturen des Mittelalters. Abb. 25 und Witte, Die Sammlung Schnütgen in Köln, Taf. IV. Wenn ein byzantinisches oder byzantinisch

beeinflußtes italienisches Vorbild vorliegt, zeigt sich die Düsterkeit noch im vorgeschrittenen 14. Jahrh., s. z. B., das böhmische Marienbild im Hist. Museum in Basel, das auf Meo da Siena zurückgeht. Immerhin ist der Böhme fortschrittlicher als der Trecentist dadurch, daß er Maria statt ins Wesenlose starren, den Blick auf das Kind heften läßt. Abb. bei Glaser, Italien. Bildmot. in der altdeutschen Malerei, Zeitschr. f. bildende Kunst XXV, 1914, Abb. 7 u. 8.

Zu Seite 78, Zeile 6: Heidrich, Altdeutsche Malerei, Abb. 90.

Zu Seite 78, Zeile 24: Vgl. E. Heidrich, Geschichte des Dürerschen Marienbildes, Leipzig 1906.

Zu Seite 81, Zeile 2: S. Paul Ganz, Holbeins Handzeichnungen IX, 4 u. XIII, 2.

Zu Seite 82, Zeile 33: Zu einem ähnlichen Resultat gelangt auf anderen Wegen H. Nohl, Die Weltanschauungen der Malerei, Jena 1908. — Wie sich mit den verschiedenen weltanschaulichen Einstellungen die Gestaltungsprinzipien des Impressionismus und des Expressionismus zu verbinden pflegen, dazu vgl. man: Hartlaub, Kunst und Religion (besonders das 2. Kapitel), Leipzig 1919.

Zu Seite 83, Zeile 13: Burger a. a. O. Abb. 168/9; Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens, bildet auf Tafel XX ein Tafelgemälde dieser Art ab.

Zu Seite 83, letzte Zeile: Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, Abb. 41.

Zu Seite 85, Zeile 23: Heidrich a. a. O. Abb. 63.

Zu Seite 87, Zeile 12: Vereinzelt findet sich diese Form der Begrüßung auch im 14. Jahrh. So in den böhmischen Darstellungen von Slawietin und Krummau. Aber erst nach 1420 setzt sie sich wieder und diesmal allgemein durch; als frühe Beispiele seien genannt der Heisterbacher Altar und der Altar in Frondenberg i. Westf. von 1421.

Zu Seite 90, Zeile 2: Genauer umschrieben: bis ca. 1420.

Zu Seite 91, Zeile 2: Die Gespaltenheit des spätgotischen Kunstwollens berührt: Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. 2. Aufl. S. 20f.

Zu Seite 92, Zeile 8: Um 1330 in Zürich entstanden. Vgl. F.

X. Kraus, Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift, Straßburg 1887.

Zu Seite 93, Zeile 4: Sie legen die Hand auf die Schulter des Partners, was keine Liebesgebärde, sondern bloßen Sprechgestus bedeutet, der als solcher sehr häufig verwendet wird.

Zu Seite 94, Zeile 6: Von Bode-Volbach, Mittelrheinische Ton- u. Steinmodel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1918, Taf. VI Nr. 7.

Zu Seite 98, Zeile 15: Die besten Abbildungen bei Fuchs, Sittengeschichte der Renaissance. Bd. II, Abb. 175/81.

Zu Seite 102, Zeile 3: Zu einem solchen wird jetzt auch das Gebet der Maria und des Johannes beim Jüngsten Gericht ausgebildet, während sie bis dahin in gleicher Stellung zu Seiten Christi stehen.

Zu Seite 103, Zeile 17: A. Lehmann: Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. S. 201 f.

Zu Seite 108, Zeile 3: Besonders merkwürdig ist es, das Fassen der Füße mit beiden Händen beim Bartholomäusmeister anzutreffen, der sonst auf nichts so viel Wert legt wie auf vornehme Allüren.

Zu Seite 111, Zeile 1: An dieser Stelle berührt sich unser Thema mit den freilich anders orientierten Ausführungen von Ollendorf: Andacht in der Malerei. Leipzig 1912.

Zu Seite 116, Zeile 16: So z. B. die Miniatur im Gebetbuch der hl. Elisabeth ‹Haseloff a. a. O. Taf. 19, Nr. 43›, während schon das Münchener Perikopenbuch des 11. Jh. ‹Cim. 179, s. Szwarsenski, Regensburger Buchmalerei XXVII, 7› zwischen dieser Bewegung und bloßen Haltungsgesten — Segnen, Zeigen, in den Bart fassen, nach dem Nachbar greifen — unterscheidet.

Zu Seite 118, Zeile 11: Burger a. a. O. Abb. 363.

Zu Seite 118, Zeile 16: Stumme ‹?› Abb. s. Heise a. a. O. Taf. 113.

Zu Seite 119, Zeile 5: Schule des Meisters von Göttingen s. Heise a. a. O. Abb. 4.

Zu Seite 123, letzte Zeile: Die Pupille ist bei Frontalköpfen nicht mehr streng geradeaus, bei Halbprofilköpfen nicht mehr streng seitlich eingestellt und zeigt meist eine punktartige Verkleinerung.

Zu Seite 124, Zeile 3: M. S. Theol. lat. fol. 379 der Berliner Staatsbibl. Die arg dunkel geratene Photographie vermittelt leider wenig den heiteren Eindruck des Originals, der durch das lichte Blau des Gewandes und das helle Inkarnat verstärkt wird.

Zu Seite 125, Zeile 24: Gegen 1350 fängt man an, den verschiedenen Farben der Iris Rechnung zu tragen. — Für eine summarische Überschau kann die gotische Eigentümlichkeit, den Augenschlitz mandelförmig zu bilden, nur als episodisch angesprochen werden.

Zu Seite 133, Zeile 3: Es ist charakteristisch, daß der vornehme Bartholomäusmeister es geflissentlich fortläßt.

Zu Seite 135, Zeile 13: S. Heidrich, die Altdeutsche Malerei, Abb. 68.

Zu Seite 143, Zeile 17: S. Dvořak, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. S. 37. Für das Gesagte vgl. S. 21 ff.

Zu Seite 146, Zeile 1: S. Oidtmann, Die Rhein. Glasmalerei des 12.—16. Jahrh. Abb. 173.

Zu Seite 146, Zeile 23: Eingehende Untersuchungen von diesem Gesichtspunkt aus bei: Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends, S. 285—305; Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrh., S. 299—309, K. v. Amira, Die Handgebärden in den Bilderhandsch. des Sachsenspiegels, Abh. der bayer. Ak., philos. Phil.-Klasse 23; Max Herrmann, Forschungen z. deutsch. Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance S. 210—241.

Zu Seite 150, Zeile 7: Vgl. die Münchener Hs. Clm. 146 u. d. Mülhausener Glasfenster, beides abgeb. bei Lutz u. Perdizet, Speculum humanae salvationis. Taf. 33 u. Taf. 106.

Zu Seite 151, Zeile 16: S. beispielsweise das Fresco im Schloß der Kastelbarker über Avio, Burger a. a. O. Abb. 278.

Zu Seite 176, Zeile 25: Als einzige Ausnahme sei die eben erwähnte mittelrheinische Kreuzigung von 1440 angeführt, in der unter Vorwegnahme von Prinzipien, die sonst einer späteren Zeit vorbehalten waren, die Menge in Schatten getaucht ist und daher mehr geahnt als wahrgenommen wird.

Zu Seite 177, Zeile 29: Siehe Schmitz a. a. O. Abb. 590.

Zu Seite 182, Zeile 2: Wenn Westfalen die weiteste Durchführung der spätgotischen Formlosigkeit für sich in Anspruch nehmen kann, so Niedersachsen die Priorität in ihrer Ausbildung. Der Hochaltar der Lambertikirche in Hildesheim von ca. 1420, der im Mittelbild die Kreuzigung, auf den Flügeln andere Passionsszenen trägt, läßt diese über die Rahmengrenzen hinweg in das mittlere Feld hineinragen.

Zu Seite 186, Zeile 17: Es mag nicht unerwähnt bleiben, daß man am Ende der Epoche in einigen wenigen Fällen zu einer innigen Verschmelzung zweier Gestalten durch die Blickbeziehung gelangt. Es versteht sich, daß es sich um Meister handelt, deren gesamtes Schaffen mehr oder weniger wie ein Vorklang eines neuen Stiles erscheint: es sind die beiden früher erwähnten Madonnenbilder Holbeins d. Ält. und das tiefsinnige Blatt des Hausbuchmeisters „Der Tod und der Jüngling".

Zu Seite 188, Zeile 7: Wieviel der Zeit an der Darstellung des Gesichts gelegen ist, zeigt sich auf groteske Weise in einem Walburger Glasfenster: dort wird beim Abendmahl einem Jünger, der in Rückansicht erscheint, der Kopf trotzdem zum Betrachter voll herumgedreht!

Zu Seite 190, Um diese Zurückhaltung in bezug auf die Nebenmotive durch ein Beispiel zu belegen, sei auf jene Szenen hingewiesen, in denen die Hauptfigur predigend der Masse gegenübersteht: so verschieden geartete Künstler wie Cranach ⟨Predigt des Johannes, Lippmann III, 129⟩, H. von Kulmbach ⟨Predigt Petri, s. Heidrich a. a. O. Abb. 114⟩ und Holbein ⟨der Prädikant aus den Bildern des Todes⟩ stimmen darin überein, die Anteilnahme der Gemeinde auf gleichmäßig stille Art auszudrücken, damit die ausgreifende Bewegung des Lehrenden mit vollem Nachdruck spreche.

Zu Seite 192, Zeile 14: S. Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, Abb. 230.

Zu Seite 201, Zeile 22: S. den Kupferstich der „Maria am Baume" von 1513.

VERZEICHNIS
DER IM TEXT ERWÄHNTEN KÜNSTLER

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

* bedeutet Ausschnitt

DRUCKFEHLERVERZEICHNIS

★

Seite 60 Zeile 14 lies Abb. 76 statt Abb. 74
„ 83 „ 10 „ Romanik „ Romantik
„ 107 „ 7 „ Abb. 51 „ Abb. 52
„ 116 „ 3 „ „ 55 „ „ 55 u. 56
„ 141 „ 1 ergänze nach Abb. 72: Westfälisch, Anfang des 13. Jahrhunderts
„ 186 „ 8 lies Abb. 38 u. 41 statt Abb. 39 u. 42

DIE KUNSTBÜCHER DES DELPHIN-VERLAGS

★

Alten, Wilken von: *Geschichte des altchristlichen Kapitells.* Ein Versuch. Mit 32 Abbildungen. Broschiert 10 M., gebunden 12.50 M.

Architektur und Kunstgewerbe des Auslandes. I. Band. Alt-Holland. Herausgegeben von Dr. André Jolles. Mit 243 Abbildungen. Vergriffen. II. Band: Alt-Dänemark. Herausgegeben von Dr. Edwin Redslob. Mit 334 Abbildungen. 2. Aufl. Ganzleinenbd. 135 M. III. Band. Alt-Spanien. Herausgegeben von Dr. August L. Mayer. Mit 310 Abbildungen. Ganzleinenband 135 M.

Bahr, Hermann: *Expressionismus.* Mit 18 Kupferdrucktafeln. 23. Tausend. Halbleinenband 30 M.

Brieger, Lothar: *Theodor Hosemann. Ein Altmeister Berliner Malerei.* Mit einem Katalog des graphischen Werkes von Karl Hobrecker. Mit 6 handkolorierten Blättern, 70 Netzätzungen und 42 Strichätzungen. Pappband 45 M., Ganzleinenband 55 M., Ganzlederband 300 M.

Brieger, Lothar: *Das Kunstsammeln.* Theorie und Technik. Mit 16 Abbildungen. 16. Tausend. Pappband 22 M.

Burger, Fritz: *Cézanne und Hodler.* Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. Mit 195 Abbildungen. 12. Tausend. Kartoniert 60 M., Halbleinenband 78 M.

Burger, Fritz: *Die deutschen Meister in der Schackgalerie München.* Von Genelli bis Böcklin. Mit 62 Abbildungen. Vergriffen.

Burger Fritz: *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit.* Mit 65 Abbildungen. Kartoniert 13 M., Halbleinenband 20 M.

Delphin-Kunstbücher, Kleine. Jedes Bändchen mit 24—40 Abbildungen nach Werken eines Künstlers. Überblick über Leben und Schaffen, Briefe, Gedichte und andere Dokumente. Bisher erschienen: 1. Folge: Spitzweg, Schwind, Waldmüller, Feuerbach, Richter, Oberländer. 2. Folge: Rethel, Rubens, Thoma, Menzel, Grünewald, Corinth. 3. Folge: Leibl, Murillo, Busch, Daumier, Lionardo, Hosemann. 4. Folge: Geßner, Marées. (Wird fortgesetzt.) Jedes Bändchen 3.50 M. Jede Folge in Geschenkkarton 27 M.

Denkschrift, Amtliche, der bayrischen Gewerbeschau 1912 in München. Herausgegeben vom Direktorium. Mit einer Farbtafel und 180 Abbildungen. Pappband 15 M.

Fischer, Otto: *Das neue Bild.* Veröffentlichung der neuen Künstlervereinigung München. Mit 20 Abbildungen im Text und 36 ganzseitigen Tafeln. Halbpergamentband 120 M.

Gerstenberg, Kurt: *Deutsche Sondergotik.* Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. Mit 41 Abbildungen. Broschiert 17 M., Halbpergamentband 50 M.

Henry, Daniel: *Der Weg zum Kubismus.* Mit 47 Abbildungen und 6 Tiefdrucktafeln. Pappband 34 M., Ganzleinenband 40 M.

Kuhn, Alfred: *Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart.* Mit 68 Netzätzungen und 14 Strichätzungen. Pappband 70 M., Ganzleinenband 75 M.

Lux, Josef August: *Otto Wagner.* Eine Monographie. Mit 120 Abbildungen. Pappband 30 M., Ganzleinenband 40 M.

Märker, Friedrich: *Lebensgefühl und Weltgefühl.* Einführung in die Gegenwart und ihre Kunst. Mit 48 meist ganzseitigen Abbildungen. Pappband 25 M., Halbleinenband 28 M.

Mayer, August L.: *El Greco.* Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli genannt El Greco. Mit 75 Abbildungen. 8. Tausend. Pappband 28 M., Ganzleinenband 34 M.

Mayer, August L.: *Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters.* Mit 32 ganzseitigen Lichtdrucktafeln. 2. Auflage. Kartoniert 45 M., Halbleinenband 60 M.

Mayer, August L.: *Matthias Grünewald.* Mit 68 meist ganzseitigen Abbildungen, zum Teil nach neuen Gesamt- und Detailaufnahmen. 10. Tausend. Pappband 23 M., Halbleinenband 26 M.

Mayer, August L.: *Kleine Velasquezstudien.* Mit 15 ganzseitigen Tafeln. Broschiert 10 M.

Meckauer, Walter: *Wesenhafte Kunst.* Ein Aufbau. Geheftet 8 M., Pappband 13 M.

Orienter, Anita: *Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei.* Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Mit 94 Abbildungen. Pappband 50 M., Ganzleinenband 55 M.

Pfister, Kurt: *Rembrandt.* Mit 50 meist ganzseitigen Abbildungen. Pappband 25 M., Ganzleinenband 30 M.

Picard, Max: *Expressionistische Bauernmalerei.* Mit 24 ganzseitigen Lichtdrucktafeln. 2. Auflage. Halbleinenband 50 M.

Raphael, Max: *Idee und Gestalt.* Ein Führer zum Wesen der Kunst Mit 24 ganzseitigen Bildtafeln. Pappband 33 M., Ganzleinenband 40 M.

Raphael, Max: *Von Monet zu Picasso.* Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. Mit 32 meist ganzseitigen Abbildungen. 3. Auflage. Broschiert 30 M., Halbleinenband 40 M.

Raynal, Maurice: *Picasso.* Aus dem französischen Manuskript übersetzt von Dr. Ludwig Gorm. Mit 8 Kupferdrucken und 95 Abbildungstafeln. Pappband 72 M., Ganzleinenband 80 M.

Rümann, Arthur: *Honoré Daumier.* Sein Holzschnittwerk. Text und Katalog. Mit 150 Abbildungen. Vergriffen.

Rümann, Arthur: *Daumier als Illustrator.* Mit 150 Abbildungen. Vergriffen.

Streiter, Richard: *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunstgeschichte.* Herausgegeben von Prof. Dr. Franz v. Reber und Prof. Dr. E. Sulger-Gebing. Mit dem Porträt Streiters. Broschiert 10 M., Pappband 15 M.

Troß, Ernst: *Das Raumproblem in der bildenden Kunst.* Kritische Untersuchungen zur Fiedler-Hildebrandischen Lehre. Mit 14 Abbildungen. Broschiert 10 M., Ganzleinenband 17.50 M.

Uhde-Bernays, Hermann: *Münchener Landschafter im 19. Jahrhundert.* Mit 81 meist ganzseitigen Abbildungen. Pappband 80 M., Ganzleinenband 90 M. Fünfzig numerierte und signierte Exemplare in Ganzleder 350 M.

Uhde-Bernays, Hermann: *Carl Spitzweg.* Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst. *Große Ausgabe.* 20. Tausend. Mit 204 meist ganzseitigen Abbildungen, darunter 8 Gravüren, 8 Farbtafeln und zahlreiche Zeichnungen. Biedermeier-Pappband 65 M., Ganzleinenband 75 M., Halblederband 135 M., Ganzlederband 400 M.

Uhde-Bernays, Hermann: *Spitzweg.* Der Altmeister Münchner Kunst. *Volksausgabe.* Mit 155 meist ganzseitigen Abbildungen. 30. Tausend. Vergriffen.

Uhde-Bernays, Hermann: *Spitzweg.* *Gedichte und Briefe.* Mit 43 Kupferdruckbildern und Zeichnungen. 30. Tausend. Pappband 7.50 M.

Vogelstein, Julie: *Von französischer Buchmalerei.* Mit 77 Abbildungen auf 28 Lichtdrucktafeln. Broschiert 25 M., Halbleinenband 30 M.

Wurz, Reinhold: *Spirale und Volute von der vorgeschichtlichen Zeit bis zum Ausgang des Altertums.* Erster Band. Mit 239 Abbildungen. Broschiert 14 M., Pappband 16 M.

Zettler, Oskar: *Alte Glasgemälde im Schloß Hohenschwangau.* Mit zahlreichen Abbildungen. Broschiert 14 M., Ganzleinenband 16 M.
